القافية

تاج الإيقاع الشعري

دكتور أحمد كشك
كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

القافية
تاج الإيقاع الشعرى



د . أحمد كشك

جامعة القاهرة - كلية دار العلوم

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

إيقاع الشعر جزء من إيقاع اللغة ؛ ومن ثمّ فإنّ فهماً لهذا الإيقاع بحاجة إلى عون لغوى يكون هاديا منيرا سبيله . وفى هذا الكتاب « القافية تاج الإيقاع الشعرى » رحلة تحاول جاهدة أن تأخذ من علم الأصوات على قدر طاقتها سبيلا لفهم ركن من أركان الشعر وأعنى به القافية .

وتأمل هذه الرحلة أن تصل إلى برٍ يكون مطلب حِلٍّ ومكان إقامة . فإن كان المكان رحباً فسيحاً فقد سعد به الطواف والترحال ، وإن أضحى حلقة خاتم ؛ فإلى مسارٍ آخر يأخذ من المقام السابق زادا لمسار جديد .

أقول هذا لاعتقادى الجازم بأن بحثا كهذا البحث يعتبر نفسه رحلة سبقته رحلات جادة كثيرة طرقت بعمق درس الإيقاع الشعرى . من هذه الرحلات ما جعل الدرس المقارن وسيلة لفهم أبعاد القافية العربية ، ومنها ما جعل الحديث عن التطور التاريخى لفن الشعر طريقا لفهم القافية ، ومنها ما جعل الغوص فى نسيج الشعر العربى هو السبيل إلى هذا الفهم ومنها ما جعل أفكار دارسى العربية طريقاً لإعطاء صورة واضحة عن قافية الشعر العربى . منها ومنها . فالرحلات جادة شاقة تفيض بالبذل والعطاء ؛ وخير دليل على ذلك رحلتنا فى هذا الكتاب . هذه الرحلة التى تمتاح زادها من الرحلات السابقة متمنية أن يكون مسارها صحيحاً لا عوج فيه ولا إلتواء .

د . أحمد كشك

القاهرة فى ٢٧ / ٢ / ١٩٨٣ م

القافية تاج الإيقاع الشعرى

لم يعد خافيا أن القافية ركيزة فى بنيان إيقاعنا الشعرى ؛ حيث أضحت ركناً هاماً من أركان الوزن الشعرى . فقديماً قال صاحب العمدة « الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء ، وهى اللفظ ، والوزن ، والمعنى ، والقافية ، فهذا هو حد الشعر »(١) .

وفى مبحث كهذا يحق لنا أن نصرح أن هذا الركن وإن عدتْ عليه عوادى الزمن تحور من هيئته أحياناً ؛ فإنه باق بقاء لغة للجرس الموسيقى وقعٌ فيها وباق أيضا بقاء الشعر الغنائى إذا أردنا له أن يكون فنا متفردا إزاء فنون اللغة الأخرى كالمسرحية والرواية والقصة ، وحين يقبل ترخص فى مسار القافية ؛ فإن الترخص لا يقوم بدور الإلغاء المطلق وإنما يقوم بدور التنظيم لقابلية التطور فى حد القافية .

إن القافية تاج الإيقاع الشعرى وهى لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية بل هى جزء لا ينفصم منه ؛ إذ تمثل قضاياها جزءا من بنية الوزن الكامل تفسَّر من خلاله وتفسره . فهما وجهان لعملة واحدة ، ولعل صاحب العمدة قد أدرك هذا المعنى حين قال « وصارت الأعاريض والقوافى كالموازين والأمثلة للأبنية أو كالأواخىّ والأوتاد للأخبيه »(٢) . ولا يوحى الفصم بينهما فى مصطلحين مختلفين بافتراقهما فالنظر إلى المصطلحين نظر إلى العام الذى يندرج فى حدوده الخاص تركيزا على أهميته والتزام مطلبه ؛ ومن هنا إذا عنَّ لنا أن ننظر أمور القافية فعلينا أن نضع فى اعتبارنا أنها والوزن شئٌ واحد والفصم بينهما إنما جئَ به لتحديد ماهية وزن البداية والوسط ووزن النهاية ، وعلينا أن نراعى فى تفسيرها التمازج بينها وبين ما يسبقها وألا نركز النظر دائما على أنها جزء منفصل يقام تفسيره بالنظر إليه وحده . وإذا بدا لنا فهم هذا الاتصال فعلينا قبل الخوض فى أمره أن نتفهم حد القافية من خلال جملة من التعريفات وردت لها فى كتب التراث .

---

(١) العمدة جـ ١ ص ١١٩ . ويقول ابن جنى فى الخصائص جـ ١ ص ٨٤ متحدثا عن أهميتها « ألا ترى أن العناية فى الشعر إنما هى بالقوافى لأنها المقاطع » .

(٢) العمدة جـ ١ ص ١٢١ .

القافية بين أيدى الدارسين .

تتعدد رؤى القافية(٣) لدى الدارسين . فقد اختلفوا فى مسماها اختلافاً كبيراً ومحل الخلاف يرجع إلى ما يتفق على كونه قافية لا فى مسمى القافية فهذا هو الصفاقسى يعبر عن ذلك قائلاً : « وليس نزاعهم فى مسمى القافية لغة ، ولا فيما يصطلح على أنه قافية ، وإنما النزاع فى القافية المضاف إليها العلم فى قولهم . علم القافية ما المراد بها »(٤) .

لقد أطلق مسماها عند بعض الدارسين على القصيدة كلها ، وهذا الإطلاق فيه تجوز كبير ولا يقيم أمره أنه ورد دالا على القصيدة فى قول الشاعر :

وقافية مثل حد السنان تبقى ويذهب من قالها .

فهذا معنى يضحى قبوله عسيراً إلا لو كان القصد إطلاق دالة الجزء الواضح فى العمل الشعرى على بقية أركان العمل والمقصود بذلك الوزن واللفظ والمعنى والقافية كما رأينا فى رؤية صاحب العمدة السابق لأركان الشعر الذى

---

(٣) مما قيل فى تسميتها أنها ترجع إلى دلالة التتابع كما يوحى بذلك قوله جل وعز فى سورة المائدة آية ٤٦ ﴿ **وقفينا على آثارهم بعيسى بن مريم** ﴾ أى اتبعناهم بعيسى بن مريم . والقافية من الأسماء المنقولة من العموم إلى الخصوص كما يقول بذلك الدكتور عونى عبد الرءوف فى كتابه القافية والأصوات اللغوية ص ١ الذى يرى أيضا أن معنى التتابع المفهوم من تتالى القافية فى أبيات الشعر أمر وارد أيضا فى اللغات السامية الأخرى حيث يراها فى العبرية والسريانية توحى بالمتابعة الشديدة إلى درجة الالتصاق ، والذى يريد حديثاً سامياً مقارناً يضع علم الأصوات فى جسبانه فى درس القافية عليه بقراءة هذا الكتاب العلمى الجاد .

وفى مسمى القافية أيضاً يقول صاحب العمدة جـ ١ ص ١٥٤ « وسميت القافية قافية لأنها تقفو أثر كل بيت ، وقال قوم لأنها تقفو أخواتها ، والأول عندى هو الوجه ؛ لأنه لو صح معنى القول الأخير لم يجز أن يسمى آخر البيت الأول قافية ؛ لأنه لم يقف شيئاً ، وعلى أنه يقفو أثر البيت يصح جداً ، وقال أبو موسى الحامض : هى قافية بمعنى مقفوة ، ومثل ﴿ **ماء دافق** ﴾ بمعنى مدفوق و ﴿ **عيشة راضية** ﴾ بمعنى مرضية ، فكأن الشاعر يقفوها ، أى يتبعها ، وهذا قول سائغ متجه » .

(٤) العيون الغامزة ص ٢٣٧ .

أدرك حد المجاز فى هذا الفهم للقافية حين قال « ومنهم من جعل القافية القصيدة كلها ؛ وذلك اتساع ومجاز »[٥] .

ومن الدارسين من رأى أنها آخر كلمة من البيت مستدلا على صحة ذلك بأنه لو قال إنسان اكتب لى قوافى قصيدة ما لكتبت له كلمات ، نحو كتاب ولعاب وركاب وصحاب ، وما أشبه ذلك . وابن رشيق ينسب هذا القول للأخفش مسلما بشهرته لدى معاصريه حيث يقول : « وهو المتعارف بين الناس اليوم أعنى قول الأخفش »[٦] .

وقد رأى بعضٌ أن القافية هى البيت حيث لا تعرف إلا إذا تعددت الأبيات[٧] واحتجاج هذا الرأى متصل بقول سحيم عبد بنى الحساس :

أشارت بمدراها وقالت لتربها   أعبد بنى الحساس يزجى القوافيا

ويفسر ابن رشيق هذا المقصود بقوله : « لأنك لا تبنى بيتا على أنه من الطويل ثم تخرج منه إلى البسيط ولا إلى غيره من الأوزان »[٨] . وفى هذا التحديد كما أظن رؤية للوزن من خلال القافية حيث تبدو فى الوزن وحدة إيقاعه الواضحة المفصحة .

وحول الدلالات السابقة للقافية يقول ابن جنى معلقاً : « وعندى أن تسمية الكلمة والبيت والقصيدة قافية ، إنما هو على إرادة ذو القافية »[٩] . ولا أساس فى حسبانى لتعليق ابن جنى إلا إذا كان هناك قصيد فى زمان ابن جنى لا قافية له ومن ثمّ كان نصه على القصيد ذى القافية .

ومن الآراء أيضا فى حد القافية أنها آخر جزء من البيت . وهذا يحتاج

---

(٥) العمدة جـ ١ ص ١٥٤ .

(٦) العمدة جـ ١ ص ١٥٢ .

(٧) راجع فى ذلك كتاب القافية والأصوات اللغوية للدكتور عونى عبد الرءوف ص ٢ .

(٨) العمدة جـ ١ ص ١٥٤ .

(٩) القوافى للقاضى أبى يعلى ص ٣٥ . فى الهامش رقم (٤) .

إلى تحديد كمي يقول فيه أبو القاسم عبد الرحمن الزجاجي : بعض الناس من العلماء يرى أن القافية حرفان من آخر البيت ، وقد فهم ذلك من خلال خصوصها بحرفي الياء واللام من قول الشاعر :

بناتُ وَطّاءٍ على خدِّ الليل[١٠] .

وقد جاء في اللسان حول تحديد للقافية بأنها الكلمة الأخيرة وشئ قبلها قول الأعرابى وقد سأل أبو الحسن الأخفش عن قول الشاعر :

بنات وطاء على خدِّ الليل .

حيث قال له أين القافية فأجاب بأنها « خد الليل » وهنا علق الأخفش قائلاً « كأنه يريد الكلام الذى فى آخر البيت قل أو كثر »[١١] .

وصاحب العمدة يروى الحديث عن أبى القاسم الزجاجى غير مصرح باسم الأخفش فى الحوار السابق وقد علق ابن رشيق على هذا الحديث قائلاً :

« ولا أدرى كيف قال أبو القاسم هذا لأن « خد الليل » كلمتان وليستا حرفين إلا اتساعاً ، وهذا هو آخر جزء من البيت على قول من قاله ، ولو قال قائل : إنما الأعرابى أراد الياء واللام من الليل على مذهب من يرى القافية حرفين من آخر البيت لكان وجهاً سائغاً لأن الأعرابى لا يعرف حروف التهجى فيقول القافية الياء واللام من « الليل » فكرر اللفظ ليفهم السائل مراده »[١٢] .

---

(١٠) ورد هذا البيت في القوافي لأبى يعلى بدون تشديد الطاء فى كلمة « وطّاء » وهذا يذهب بإيقاع البيت لأنه من مشطور السريع الذى تقطيعه هنا : متفعلن مستفعلن مفعولاتْ . وحين يعتبر فى الهامش بأنه للراجز فإن هذا مخالف لتكملة قول الراجز .

نبات وظاء على خد الليل   لأم من لم يتخذهن الويل

انظر كتاب القوافى لأبى يعلى ص ٣٥ . والبيت مصوب فى العمدة جـ ١ ص ١٥٣ .

(١١) راجع لسان العرب جـ ١٤ ص ٣٠١ .

(١٢) العمدة جـ ١ ص ١٥٣ .

وجماع هذا الحديث مع ما سبق من حوار حول البيت السابق يوجد نوعاً من الخلط بين رأيين رأيٍ يرى أن المراد « بخد الليل » أن القافية كلمة وشئ قبلها . ورأى يرى أن المراد الحرفان الأخيران ، والرأى الأول فيما أحسب لم يحدد كم الشيء الذى قبل الكلمة الأخيرة هل هو كلمة أو جزء كلمة وبخاصة أنه لا تخصيص لحدود كلمة « خد » . والرأى الثانى يرى حد القافية الحرفين الأخيرين الياء واللام ولا قيمة هنا لادعاء المجاز فى مقصود الحرفين لأنه لا يخفى على شخص يوجه إليه سؤال أن يضيع منه حد التفريق بين حد الكلمة وحد الحرف .

ومن الدارسين من يرى القافية الأصوات التى يلتزم الشاعر تكريرها فى كل بيت من الحروف والحركات . وهذا القول منسوب إلى أبى موسى الحامض كما جاء فى كتاب القوافى للقاضى أبى يعلى(١٣) . وقد أضاف الأستاذ الدكتور عونى أن هذا الرأى وارد لدى المرزوقى فى شرح الحماسة الذى يقول : « والقافية آخر البيت المشتمل على ما بنى عليه القصيد »(١٤) . وهذا قول يقرب من مراد الخليل كما فطن صاحب العمدة حيث قال عنه : « وهذا كلام مختصر مليح الظاهر ، إلا أنه إذا تأملته كلام الخليل بعينه لا زيادة فيه ولا نقصان »(١٥) . وقد علق الأستاذ المرحوم محمد محى الدين محقق كتاب العمدة على قول ابن رشيق بميل هذا القول تجاه الخليل بأن هذا القول قول الفراء « إذا تأملت بعين النصفة ، لأن الذى يلزمك تكراره فى آخر كل بيت هو حرف الروى ، وأما ماعداه فليس لازما بنفسه أبداً »(١٦) . ولا أجد مبرراً لهذا التعليق لأن الخليل التزم حداً معيناً لكم القافية حيث كان يدرك تماماً لزوم الروى وبرغم ذلك لم يقف بالقافية عند حده .

ومن الآراء فى القافية أيضا غير ما سبق كون القافية حرف الروى ومن الذين قالوا بذلك قطرب والفراء وقد سار على نهجه أكثر الكوفيين ومنهم أحمد بن كيسان

(١٣) راجع القوافى ص ٣٦ .
(١٤) شرح الحماسة للمرزوقى ص ١٢٤ .
(١٥) العمدة جـ ١ ص ١٢٤ .
(١٦) العمدة جـ ١ ص ١٥٣ .

تعريفات جمة لحد القافية منها ما يأخذ حد التوسع والمجاز فى التعبير كإطلاق المصطلح موازياً لمصطلح القصيدة والبيت ، ومنها ما يأخذ حداً مائعاً لا تحديد لإطاره كمن حدد القافية بأنها الكلمة الأخيرة وشيء قبلها ، ومنها الذى وقف بها تجاه كم حرفى بأن تكون حرفين أو حرف الروى الذى تبنى عليه القصيدة ، ومنها الذى خصها بالكلمة الأخيرة ، ولا أحسب أن نفس الدارس تميل إلى أى من هذه التحديدات السابقة ؛ لأن المصطلح يجب أن يؤخذ معبراً عن دلالات تسيطر على القافية كماً وكيفاً ولن يصلح تعريف للقافية إلا تعريف الخليل بن أحمد عبقرى اللغة العربية مؤسس الإيقاع الشعرى . فإلى تعريفه الذى يأتى مؤسسا لقضايانا فى القافية فيما بعد .

---

(١٧) راجع العمدة جـ ١ ص ١٥٣ .

الخليل والقافيـة

ينبئ تحديد الخليل للقافية عن فهم إيقاعي صوتى ؛ ومن ثم أضحى تعريفه حداً جامعاً مانعاً فى تصور القافية ، وأصبح لزاماً على مدرك القافية أن يأخذها بإطارها الشمولى فاهماً أن أى تطور لها يجب أن ينظر إليه من خلال وجودها كله لا من خلال حرف من حروفها .

والقافية عند الخليل هى آخر ساكنين في البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ومع المتحرك الذى قبل الساكن الأول منهما . وتعريف الخليل هذا شائع مسلم به فى حد القافية عند من نسبها إليه ؛ ومعنى ذلك أن القافية فى صورتها المثلى جماع متحركات وسواكن حسب ترتيب معين ؛ ولذلك جاءت القافية أحياناً بعض كلمة كما فى قول امرئ القيس :

ويلوى بأثواب العنيف المثقّلِ .

فالقافية هى « ثقْ قلى » وهى جماع متحرك وساكن ثم متحركين فساكن ويرمز لذلك ب (/٥//٥)[١٨] . فالقافية هنا جزء من كلمة المثقل والقافية تبدء بمتحرك وتنتهى بساكن وهذا دأبها دائما .

وتأتى القافية أحياناً كلمة كقول امرئ القيس أيضا :

إذا جاشَ فيه حْميُه غلْى مرجل .

حيث القافية كلمة « مرجل » وهى مكونة من (/٥//٥) .

وتأتى أيضا كلمتين كقوله أيضا :

كجلمود صخر حطّه السيل من علِ[١٩] .

---

(١٨) رمز (/) يقابل المتحرك ورمز (٥) يقابل الساكن فى اصطلاحنا الآن . لأن اصطلاح القدامى كان يطلق (٥) على المتحرك و (/) على الساكن .

(١٩) النماذج من كتاب العيون الغامزة ص ٢٤٠ .

فهى مكونة من الكلمتين « من علِ » حيث تكون جماع (/٥//٥) ورغم الاختلاف فى معلقة امرئ القيس السابقة بين حد الكلمات فإن الحسبة الإيقاعية وهى (/٥//٥) أضحت ملتزمة حسب منظور الخليل بل قل حسب إيقاع البحر .

وقد تأتى كلمة وجزءا من كلمة كقول الشاعر :

قد جبر الدين الإله فَجَبَرْ .

وهى هنا مكونة من « له فجبر » وحسبتها الكمية (/٥////٥) ؛ أى جماع حركة فسكون فأربع حركات فسكون ، وحد القافية هنا بهذا التتالى الكمى أمر مكروه فى رأيى وذلك لأن توالى أربع حركات فى الإيقاع يمثل كراهية لغوية ولعل قبول الإنشاد هنا فى تطويع حركة الهاء لتصبح مدا مخرج لنا من حد الكراهية ومغير من كم القافية هنا حيث تصبح مكونة من « هو فجبر » وهى جماع (/٥///٥) .

وخلال متابعتنا لفهم القافية لدى الخليل تقابلنا مسألتان : الأولى تخص فهماً آخر للقافية نسب إلى الخليل ، والثانية وقفة حول المقصود والمراد بحركة الساكن الأول فى قافية الخليل .

وحول المسألة الأولى جاء الدكتور عونى عبد الرءوف بتعريف آخر ينسب إلى الخليل أساسه أن القافية هى « ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن لأخير فقط »[٢٠] ويميل الدكتور إلى الأخذ بهذا القول واجداً فيه رحابة استعمال فى حد القافية وأن التسليم باتباع الرأى الشائع للخليل وجعله أساساً للقافية يلزم شعرنا أن يتبع لزوم ما لا يلتزم[٢١] .

فكيف تأكد هذا التعريف الموجه أو المنسوب إلى الخليل ؟ .

---

(٢٠) القافية والأصوات . د / عونى ص ٣ .
(٢١) القافية والأصوات . ص ٤ بتصرف .

لقد وجد الدكتور عونى هذا التعريف قرين حديث القاضى ابى يعلى فى كتابه القوافى الذى يقول فيه « والقافية على قول الخليل الآخر ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير فقط »(٢٢) .

وقد قال الدكتور عونى بأن هذا الرأى لم يعثر عليه فى كتب العروض منسوبا للخليل اللهم إلا حديثاً وارداً فى لسان العرب لابن منظور حيث يقول الدكتور عونى فى هامش كتاب القوافى « لم يذكر هذا الرأى – فيما رجعت إليه من مظان – إلا باللسان جـ ١٥ ص ١٩٥ »(٢٣) ونصه فى اللسان كما رجعت إليه أنا فى اللسان جـ ٢٠ ص ٥٧ ، « وقال الخليل فى القافية من آخر حرف فى البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التى قبل الساكن ويقال مع المتحرك الذى قبل الساكن » . ومن نص صاحب اللسان أحس أنه لم يصرح بهذا التعريف المنسوب إلى الخليل ، حيث يركز شقة الخلاف بين اعتبار ما قبل الساكن الأول متحركاً أو ساكناً فحسب . والذى أكد إحساس الدكتور عونى بنسبة الرأى الآخر للخليل أن أبا يعلى قد قام بتقسيم القافية على أساس منه فجعل منها :

١ – **المتكاوس** : وهى ما اجتمع فيها أربع حركات بعدها ساكن مثل :

قد جبر الدين الإله فجبرْ .

٢ – **المتراكب** : وهى ما اجتمع فيها ثلاث حركات بعدها صوت ساكن مثل :

وما نزلْت من المكروه منزلةِ   إلا وثقتُ بأنْ ألقى لها فرجا

٣ – **المتدارك** : وهى ما اجتمع فيها حركتان بعدهما صوت ساكن مثل :

ومن يكُ ذا فضل فيبخل بفضله   على قومه يستغن عنه ويذْمَمُ

---

(٢٢) القوافى لأبى يعلى . ص ٣٨ .
(٢٣) القوافى ص ٣٨ .

وفى هذا البيت يقول الدكتور عونى « تبدأ القافية بعد الميم الأولى الساكنة فتشمل فتحة الميم الثانية وضمة الميم الثالثة والميم الثالثة نفسها مع حركتها »[٢٤] وقد بنى الدكتور عونى كلامه فيما أظن على اعتماد كلمة « يذمم » مشددة الميم محركة الذال وهذا يوقع فى خطأ عروضى[٢٥] لأن الأصل تسكين الذال وفتح الميم الأولى بغير تشديد وهنا تكون قافية المتدارك الميم الأولى وحركتها الفتحة والميم الثانية وحركتها الضمة .

٤ – **المتواتر** : والقافية هنا عبارة عن صوت لين قصير يأتى بعده صوت ساكن مثل :

حمدتُ إلهى بعد عروة إذ نجا　　　خراش وبعض الشر أهون من بعضِ

فالقافية فتحة الضاد والضاد نفسها مع حركتها كما يقول الدكتور عونى .

٥ – **المترادف** : والقافية يجتمع فيها آخر البيت ساكنان ، وأكثر ما يكون الصوت الأول ليناً كقول الشاعر :

مَنْ عائِدِى الليلة أمْ مَنْ نصيحْ　　　بِتُّ بهمٍّ ففؤادى قريحْ

وقد يأتى بغير لين فيسمى مصمتاً مثل :

إنْ يمنع اليوم نساء يمنعْنْ[٢٦] .

بناء على حديث أبى يعلى وتقسيمه للقوافى بان أن للخليل رأيين فى القافية .

١ – أنها جماع ساكنين أخيرين مع متحرك قبلهما .

(٢٤) القافية والأصوات ص ٥ .

(٢٥) فى كتاب القوافى لأبى يعلى ص ٤٠ شكلت ميم كلمة « يذمم » الأولى بالشدة وتحركت الذال بالفتحة وهذا يكسر الوزن لأن البيت من بحر الطويل ضربه « مفاعلن » .

(٢٦) القافية والأصوات . ص ٤ – ٥ .

٢ - أنها آخر ساكن مع حركات قبلها أو ساكن قبلها مباشرة كما أوضحت تقسيمات أبي يعلى لها .

والذى نراه هو الرأى الأول وما عهدنا الرأى الثانى وارداً ولا مستقيماً فى حد الخليل . فما الذى أسلمنا إلى رفض المقولة الثانية فى رأى الخليل واعتبار الرأى الأول هو الأساس ؟

أسلمنا إلى ذلك عدة اعتبارات منها :

أولاً : شيوع الرؤى عن الخليل تؤكد الاتجاه الأول فصاحب العمدة يقول :

قال الخليل « القافية من آخر حرف فى البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذى قبل الساكن ، والقافية على هذا المذهب ، وهو الصحيح تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة ومرة كلمتين »[٢٧] . وحين مثّل صاحب العمدة لم يذكر نموذجاً لكونها كلمة وجزءاً من كلمة . فلعله يريد الهروب من شقة قبول :

قد جبر الدين الإله فجبرْ .

لإحساسه بالثقل الوارد فيه ، ويتابع صاحب العمدة مؤكدا رأى الخليل قائلاً « ورأى الخليل عندى أصوب وميزانه أرجح »[٢٨] .

ويقول صاحب العيون الغامزة « وذهب الخليل وأبو عمرو الجرمى إلى أنها عبارة عن الساكنين اللذين فى آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ومع المتحرك الذى قبل الساكن الأول »[٢٩] وهذا ما ورد فى التعريف السابق الوارد بلسان العرب ، ومثله فى العقد الفريد و منهاج البلغاء

---

(٢٧) العمدة جـ ١ ص ١٥١ .
(٢٨) العمدة جـ ١ ص ١٥٢ .
(٢٩) العيون الغامزة ص ٢٣٨ .

وحاشية الدمنهورى والكافى فى العروض والقوافى[٣٠] .

ثانياً : أن الحديث عن ألقاب القافية لم يغفل حق جماع الساكنين . فها هو صاحب العيون الغامزة يرد على قول الأخفش الذى يرى القافية الكلمة الأخيرة فى البيت قائلاً « وقد اعترضه ابن جنى بأن الاتفاق قائم على أن فى القوافى قافية يقال لها المتكاوس وهو ما توالت أربعة أحرف متحركة بين ساكنين نحو فعلتن المخبول »[٣١] . وها هو صاحب اللسان يقول عن المتكاوس « والمتكاوس فى القوافى نوع منها وهو ما توالى فيه أربعة متحركات بين ساكنين شبه بذلك لكثرة الحركات فيه »[٣٢] . فصاحب اللسان يؤكد حد الساكنين وهذا أمر يدل فى حسبانى على أنه لم ير عند الخليل إلا تعريفه المشهور للقافية ؛ ومن ثم كانت حسبة الساكنين عنده . وبمثل ما استدل به على المتكاوس كانت أنواع القوافى الأخرى .

ثالثاً : فى حديث أبى يعلى نوع من التجوز لأنه عندما قسم القوافى غير ذاكر للسكون الأول فلأن وجوده بدهى مسلم به وإذا كانت هناك شبهة نفى له ، فقد كان من الواجب عليه أن يدل على تحديد هذه التقسيمات بناء على الرأى الأول مرة والثانى مرة أخرى وبخاصة أن كم القوافى بناء على ذلك سوف يصبح مختلفاً وفى حديثه عن المترادف وهو ما توالى فيه ساكنان فى النهاية نُحس اعترافاً بحد الساكن الأول ولو أراد أبو يعلى انتزاع القافية منه كما جاءت فى أبياته التى استشهد بها .

مَنْ عائدى الليلة أمْ من نصيحْ   بتُّ بهم ففؤادى قريحْ

---

(٣٠) راجع فى ذلك كتاب الدكتور شعبان موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ٢٨٨ .

(٣١) العيون الغامزة ص ٢٣٩ .

(٣٢) اللسان جـ ٨ ص ٨٤ .

وقول الشاعر :

إنْ يمنع اليوم نساءٌ تمنعن[٣٣] .

أقول لو أراد انتزاع القافية من شواهده ما استطاع انتزاعها إلا مسبوقة بحركة وهنا يكون عليه العود إلى الرأى الأول للخليل الذى يرى القافية آخر ساكنين فى البيت والمتحرك الذى قبل الساكن الأول .

رابعاً : حين يأتى دليل المتكاوس شاهداً وحيداً قابلاً لتعداد حركات تأباه اللغة ؛ فإن إنشاداً معيناً له كما سبق أن قلت يصل بالبيت إلى صورة المتراكب فى قسمة أبى يعلى . ومعنى ذلك بالإمكان فى قصيدة واحدة أن يكون هناك تراوح بين متعلن ومستعلن . وهنا يضيع حد الاتفاق فى إطار

---

(٣٣) ورد هذا البيت المشطور ضمن مجموعة من الأبيات فى كتاب القوافى لأبى يعلى على النحو التالى :

رفعن أذيال الحقىّ وأربعْنْ
مشى حبيات كأن لم يفزعْنْ
إن يمنع اليوم نساء يمنعْن

والكلمة الأولى فى البيت الأول مصوبة من تصويب الأخطاء فى الكتاب ص ٢٢٣ ومع هذا التصويب فهناك مجموعة من الأخطاء أحسب أنها مطبعية فى تحقيق هذه الأبيات حيث سكنت عين الفعل يمنعْ فى البيت الثالث وواجب تحريكها للتخلص من الساكنين فلا بقاء لها وبعدها اللام ساكنة والأبيات من مشطور السريع وبالإمكان ورود البيتين الأخيرين فى نطاق هذا الإيقاع أما الأول فلا . لأننا لو حاولنا تقطيعه موازنا لمستفعلن مفعولاتْ مع قبول مزاحفات التفعيلين لقلنا : (رفّ فعْ ن أذ) مستفعلن – يا لل حقىْ مستفعلن ويبقى يِ وَ أرْ بعْ نْ وهى كمية لا توازى مفعولاتْ أيا كان مزاحفها . ولو رجعنا إلى الأغانى ج ١٤ ص ١٣٦ كما أشار هامش القوافى لوجدنا أن الأبيات على النحو التالى :

مهلا نسياتى إذا لا ترتعْنْ
إن منع النوم نساء يمنعن
ارضين أذيال المروط وارتعْنْ

والأبيات كما وردت فى الأغانى أصاب إيقاعها وزن السريع كماً وكيفاً . شريطة إشباع الطاء من كلمة المروط . المؤلف .

القصيدة الواحدة ، ولا يضبطه إن كان مقبولا إلا حد الساكن الأول الذى انتفى من القافية فى هذا الرأى المنسوب إلى الخليل .

لهذه الأمور مجتمعة أحسب أن الرأى المنسوب للخليل ينأى عن فكره الإيقاعى ؛ لأن الخليل عندما تصور حداً للقافية كانت كل قيمه الموسيقية – فيما أرى – من حديث عن ردف وتأسيس ووصل الخ معتمدة على تعريفه المشهور الذى أعطانا فيه الصورة المثلى للقافية كعادته ودأبه فى تصور النظام الإيقاعى تاركاً للاستعمال أن يأخذ من النظام ما يشاء . فقد تكون قافيته تمام ما تصور الخليل ، أو بعضاً مما تصور ؛ وهنا فإن أطواله الإيقاعية الثابتة بقيت عند الخليل قيد الاستعمال يطور منها صوراً رحبة المدى والاتساع .

يثبت للخليل الاتجاه الأول الذى جاء به أبو يعلى ، وهنا نأتى إلى المسألة الثانية فى تصور قافية الخليل وتدور حول تحديد المقصود بأول شئ فى القافية أمن قبيل الحركات (أى الصوائت) أم من قبيل المتحركات (أى الصوامت) ؟

يقول صاحب العيون الغامزة « وبعض العروضيين يعبر عما قبل الساكن الأول بالمتحرك كما فعل الناظم ، وبعضهم يعبر بالحركة فيقول : من الحركة التى قبل الساكن الأول »(٣٤) ويعرض صاحب العيون الغامزة رأى ابن جنى فى مفهوم الحركة قائلاً : « ووجّه أبو الفتح بن جنى قول من عبر بالحركة بأن القصد أن لا يسمى قافية إلا ما تلزم إعادته من كل وجه ، والحركة التى قبل الساكن الأول بهذه المثابة ، بخلاف حرفها فإن له أن يأتى بمثله أو بحرف آخر متحرك »(٣٥) ويتابع ذكر اعتراض الصفاقسى قائلاً: « بأن هذه الحركة التى قبل الساكن الأول كحرفها فإنها إذا كانت فى البيت الأول ضمة جاز أن تكون في البيت الثانى فتحة أو كسرة وبالعكس كما أن حرفها

(٣٤) العيون الغامزة ص ٢٣٨ .
(٣٥) العيون الغامزة ص ٢٣٨ أيضا .

يكون ميماً فى بعض البيوت وفاءً فى الآخر أو غير ذلك »[٣٦] .

وجهات نظر لخصها وعرضها صاحب العيون الغامزة . فالذى ارتضى خصوص الحركة مسلم بلزومها والذى تحدث عن ارتباطها بحرفها غير مسلم بهذا اللزوم لها ولحرفها ، ولا خلاف بين القبيلين فى رأيى بناء على فهم العرب للحركة محمولةً دائماً على حرف ؛ ذلك لأنهم ما كانوا يفهمون الحركة كوناً مستقلاً قائماً بذاته ؛ إذ هى عندهم قيمة من قيم الحرف الصحيح تابعة له ، ولو كان لهم فهم غير ذلك لأدركوا الفارق بينَ الصامت والصائت[٣٧] فى حساب الإيقاع ، ولكان لهم أن يفرقوا فى إيقاعهم بين حد المقطع « لمْ » والمقطع « ما » فى حسبه الوزن . ولكنهم لم يدركوا ذلك حيث أضحى الساكن عندهم يقابل الصامت خلوا من الحركة مضافاً إليه أصوات المد . من أجل ذلك فإن الحديث عن كون ما قبل الساكن الأول حركة أو متحركاً لا ينبئ عن خلاف فى حد القافية . ومن هنا يحق لنا أن نتصور رأى الخليل فى القافية على هذه الأسس : أن القافية .

١ - آخر ساكنين فى البيت مع كون الساكنين الضابط لحد القافية حيث بالإمكان أحياناً الاستغناء عما بينهما من متحركات .

٢ - وما بين الساكنين من متحركات إن كان هناك بين ، وكم

---

(٣٦) العيون الغامزة ص ٢٣٨ .

(٣٧) فى الحساب الصوتى تنقسم أصوات اللغة إلى مجموعتين : أصوات صامتة وهى الأصوات التى تجمعها ميزة أن مجرى الهواء عند نطقها يعترضه حاجز فإما أن ينحبس الهواء معها انحباسا مطلقا أو انحباسا ما ، وعلامة الصوت الصامت أنه من الممكن أن يتحمل حركة ونماذجه الأبجدية كلها ماعدا حروف المد والحركات وفى الدرس العربى نرمز له ب (ص) . أما الأصوات الصائتة وهى الحركات فسمتها حرية مرور الهواء عند نطقها دون وجود حائل وهى أصوات لا تتحمل حركات وعدها معروف فهى الألف والواو والياء اللواتى للمد ويرمز لهن ب (ح ح) وأبعاض هذه الحروف أى الحركات وتأخذ رمز (ح) . والشئ المدرك من خلال رؤية العرب إدراكهم للحروف الصحيحة وحروف المد أما الحركات الصغيرة كالفتحة والضمة والكسرة فلم ينظر إليها مستقلة بل على أنها تابعة للحرف الصحيح .

المتحركات لا يلزم حداً معيناً ولا يصل إلى الوقوع فى كراهية كما رأينا في حسبة السواكن ؛ لأن الساكن يمثل العنصر الرئيسى لدنة الإيقاع (دنْ دنْ) .

٣ - والمتحرك الذى قبل الساكن الأول حتى يمكن أن يؤسس هذا المتحرك مع الساكن الدنّة الأولى ، وكأن الخليل يضبط القافية - تاج الإيقاع الشعرى - فيما يضبط بدنتين لازمتين الأولى بداية والأخرى ختام ، وكأن الخليل حين يجعل البداية دنّة يصل بحبل بين الإيقاع النهائى ووزن البيت قائلاً : إن القافية وإن كانت بؤرة نهائية واضحة الإيقاع فإنها أيضا جزء من الإيقاع الداخلى لا تنفك عنه ، ولأن الدنة الأولى ذات صلة بالوزن فقد جرى عليها ما جرى للوزن من التسوية بين المقطع « لم » والمقطع « ما » فى غير تأسيس ولأن الدنة النهائية بؤرة إيقاع فإن التزام الكيف فيها فى حدود مقطعها يصبح مطلباً وضرورة ، ومع خصوص الحركات بين الدنتين يبدو أن عاملى الكم والكيف لهما نصيب فى فهم القافية ، ومن ثم أصبح لزاماً أن ننظر إلى حد القافية عند الخليل نظرتين :

١ - نظرة كمية وحسابها مساير لوزن البيت إيقاعياً معتمداً إمكاناته الموسيقية من حساب الوتد والسبب كماً ارتآه الخليل ؛ ومن أجل ذلك كانت تصوراته فى كثير ترجع إلى الحديث عن صور الأوزان بحسب أضربها .

٢ - نظرة نوعية كيفية وحسابها ينظر داخل إطار القافية مراعياً حدها النهائى من خصوص حروف بعينها وحركات معينة ؛ ومن هنا يصبح حساب الكم والكيف سبيلاً لفهم القافية تاج الإيقاع الشعرى .

القافية ونهاية الوزن الشعرى

من خلال فهم الخليل للقافية الذى آثرناه معبراً عنها نستطيع أن ندرك أنماط القافية فى الشعر العربى مع إدراك أن حسبتها جزء من الإيقاع حيث ارتباطها بالوزن قضية لازمة . وقد أصبحت أنماط القافية من ناحية الورود على النحو التالى :

١ - القافية ثنائية المقاطع[1] وهى التى تتكون من صحص - صحص ورمز الصاد معبر عن قيمة الصوت الصامت الخالى من الحركة لأن للحركة حسابها المنفرد ورمز الحاء معبر عن الحركة القصيرة فإذا ما أصبحت مداً أخذت الرمزين (حح) .

٢ - القافية ثلاثية المقاطع وهى التى تتكون من صحص - صح - صحص .

٣ - القافية أحادية المقاطع وهى التى تتكون من صححص .

٤ - القافية رباعية المقاطع وهى التى تتكون من صحص - صح - صح - صحص .

((١) المقطع اللغوى هو أصغر وحدة نطقية يمكن أن يقف عليها المتكلم ، ويتشكل المقطع اللغوى من الصوامت والصوائت فلو قلنا « لم » فإن هذه الكلمة وحدة تشكل مقطعا وأصواتها هى اللام وهى الصامت الأول الذى يرمز له (ص) والفتحة وهى الصائت الذى يرمز له ب (ح) والميم وهى الصامت الأخير فى المقطع والذى يرمز له ب (ص) وهنا يكون جماع المقطع هو :

صحص . ومن يرد تفصيلا عن المقطع اللغوى فعليه بالرجوع إلى كتابى : « مناهج البحث فى اللغة » للدكتور تمام حسان . و « دراسة الصوت اللغوى » للدكتور أحمد مختار عمر .

٥ - القافية خماسية المقاطع وندرتها كفيلة بنفيها وهى التى تتكون من : صحص - صح - صح - صح - صحص .

فإلى هذه الأنواع نحاول التعرف على حسابها الكمى والكيفى فى أوزان الشعر العربى .

أولاً – ثنائية المقاطع

أحسب أن الغلبة لقوافى الشعر العربى لهذا النمط الإيقاعى ، وفيه تكون القافية مكونة من مقطعين متوسطين من نوع : صحص مثل « لم وكم وعنْ » أو صحح مثل « ما ويا ولا » والمقطعان ملتزمان أيا كان توزيعهما المفترض مثل :

صحص	صحص
صحح	صحح
صحح	صحص
صحص	صحح

ولعل تعرفا على إمكانة من هذه الإمكانات يوضح لنا ذلك تماماً . ولتكن الصورة الأولى من صور الوافر التام[٢] ممثلة لذلك من خلال الأبيات التالية :

أفاطم قبل بينك متعينى	فمنعك ما سألت كأن تبينى
ولكن القريض له معان	وأولاها به الفكر الخلىُّ
ألا يا نفس إن ترضى بقوت	وأنت عزيزة أبدا أبيّهْ
رأيتك قد عبرت ولم تسلم	كأنك قد عبرت على خرابهْ

فقوافى الأبيات السابقة جماع مقطعين متوسطين هما على التوالى :

« بينى » صحح – صحح ، « لىْ يو » صحص – صحح ، « بىْ يهْ » صحص – صحص ، « را به » صحح – صحص .

والذى نراه أن القافية إذا كانت مكونة من مقطعين واتخذت لها نمطاً من الأنماط السابقة فإن الالتزام الكيفى يكون ميسمها ، والجدول التالى لتتبع

---

(٢) مكونات البيت من خلال هذه الصورة

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلْ   مفاعلتن مفاعلتن مفاعل

مع إمكان تسكين لام مفاعلتن وتحريكها .

هذه القافية يعطى تصوراً واضحاً لها .

البحر	بين التمام والجزء	تفعيلة النهاية	القافية
الوافر	التام	مفاعِلْ	فا – عل ص ح ح – ص ح ص
——	المجزوء	مفاعلْتن « عصبا »	عَلْ – تن
——	——	مفاعِلْ	فا – عِلْ
الهزج	المجزوء « ولا تام له استعمالا »	مفاعلين	عى – لن
الكامل	التام	متفاعِلْ	فا – عِلْ
——	——	متْفا	مثْ – فا ص ح ص – ص ح ح
——	المجزوء	متفاعِلْ(٣)	فا – عل
الرجز	التام	مستفعلْ	تف – عل
——	المجزوء	مستفعلْ	تف – عِلْ
——	——	مستفْ(٤)	مس – تفْ
——	المنهوك	متفعلْ	تفْ – عِلْ
الرمل	التام	فاعلاتن	لا – تن
——	المجزوء	فاعلاتن	لا – تن

---

(٣) هذه صورة نهائية حكم بندرتها الدراسون وقد مثل لها ابن عبد ربه بأبيات آخرها الشاهد :

وإذا همُ ذكروا الإساءة أكثروا الحسناتِ

راجع العقد الفريد جـ ٦ / ٢٧٦ . وقد أضاف الدكتور شعبان لها أبياتا لابن الرومى وابن المعتز قليلة . والإحصاء حولها يثبت الندرة . راجع موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ص ١٠٧ – ١٠٨ .

(٤) هذه صورة نادرة لضرب فى بيت من الرجز مجزوء . راجع موسيقى الشعر بين الاتباع والابداع ص ١٢٧ .

البحر	بين التمام والجزء	تفعيلة النهاية	القافية
المتقارب	التام	فعولن	عو – لن
ــــــ	ــــــ	فعْ	لن – فع
ــــــ	المجزوء	فعْ	لن – فع
المتدارك	التام	فاعل	فا – عِل
ــــــ	المجزوء	فاعلاتن	لا – تن
الطويل	التام	مفاعيلن	عى – لن
ــــــ	ــــــ	مفاعى	فا – عى
البسيط	التام	فاعل	فا – عِل
ــــــ	المجزوء	مستفعلْ	تف – عل
ــــــ	المخلع	فعولن	عو – لن
الخفيف	التام	فاعلاتن	لا – تن
ــــــ	المجزوء	مستفعلْ(٥)	تف – عِلْ
السريع	التام	فاعِلْ (مفعو)	فا – عِلْ
ــــــ	المشطور(٦)	مفعولا	عو – لا
المنسرح	التام	مستفعلْ	تف – عل
ــــــ	المنهوك منه(٧)	معولا	عو – لا
المديد	التام	فاعلاتن	لا – تن

(٥) ضاع حد الوتد المفروق هنا حيث أضحى التابع له ساكنا قد اعتمد عليه حيث لا يمكن استقلاله ، ومن ثم فقد تغير إيقاع الوتد المفروق الذى نعتبره إيقاعا متفردا عن إيقاع الوتد المجموع .

(٦) لدينا إحساس بأن السريع يندرج فى نطاق الرجز بيناه فى مقال بعنوان « بحور الشعر العربى بين المتماثل والتركيب » بمجلة الشعر العدد العاشر إبريل سنة ١٩٧٨ .

ولم يغير من إحساسنا فرض الوتد المفروق هنا ؛ لأن تفعيلته تمثل نهاية الإيقاع هنا ومحكوم على النهاية بالتسكين . وهذا يمثل ضياعا لقيمة الوتد المجموع .. المؤلف .

(٧) محكوم على هذه الصورة من المنسرح بالندرة النسبية حيث أورد لها الدكتور شعبان قصيدة لابن سناء طولها أربعة وستون بيتا منهوكا راجع موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ص ٢٤٩ .

البحر	بين التمام والجزء	تفعيلة النهاية	القافية
ـــــ	التام	فاعل	فا – عل
المجتث(٨)	الجزء أساس فيه	فاعلاتن	لا – تن
المضارع	الجزء أساس	فاعلاتن	لا – تن

(٨) حول تصور الاقتطاع والجزء لدينا تصور أوردناه في رسالتنا للدكتوراه مؤداه ما يلى :

هناك اقتطاع من البحور المتماثلة كالكامل والرجز ولا فرق فى هذا الاقتطاع بين أن تستغنى عن بداية البحر أو نهايته ففى الكامل متفاعلن متفاعلن متفاعلن لا فرق فى الجزء فيما لو متغنيت عن التفعيلة الأولى أوالتفعيلة الأخيرة .

واقتطاع نجوزه نحن وفيه يتغير حد التفعيلة الأخيرة مخرجا لبحرها عن دائرته وفى هذا الاقتطاع نعتمد على مكان الوتد المجموع أساسا للتقريب بين الصورة الكاملة والصورة المقتطعة وفيه أدركنا صلة المديد بالرمل والسريع بالرجز حيث أمكن للمديد أن يكون على هيئة .

فاعلاتن فاعلاتن علاتن .

واقتطاع بالاستغناء عن التفعيلة الأولى كاقتطاع المجتث من الخفيف والمقتضب من المنسرح فيستغنى من الخفيف عن فاعلاتن الأولى ليصير الوزن مجتثا على هيئة :

مستفع لن فاعلاتن

وأحسب أن الصلة الموسيقية فى هذا الاقتطاع بين التمام والقطع توحى باستبعاد النغم بينهما لأن وقعا يبدأ بفاعلاتن غير وقع يبدأ بمستفع لن هذا الخلاف لا وجود له فى الاقتطاعات السابقة .

واقتطاع أخير كما لو اقتطعنا من البحور المركبة كالبسيط والمجزوء منه لأن الاقتطاع من الأول يجعل الاقتران قائما بينهما فإن إيقاعا لمستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مختلف عن إيقاع فاعلن مستفعلن فاعلن .. راجع فى ذلك : « الزحافات والعلل عروض الشعر العربى » رسالة دكتوراة للمؤلف ص ١٨٠ – ١٨١ .

البحر	بين التمام والجزء	تفعيلة النهاية	القافية
المقتضب	الجزء أساس	مستفعلْ(٩)	تف - عل

من خلال الجدول السابق ندرك أن ورود القافية ذات المقطعين يحكمه اللزوم فى كل بحر وندرك ثراء قافيته حيث وصلت صور القافية من خلاله إلى حوالى أربع وثلاثين صورة حفلت بها الأضرب فى إيقاع الشعر العربى . والناظر إلى أمر هذه القافية يدرك مايلى :

(ا) أن الالتزام الكمى والكيفى أساس هذه القافية . فإذا ما حدث لها ورود مقطعى على هيئة (ص‌ح‌ح - ص‌ح‌ح) أو (ص‌ح‌ص - ص‌ح‌ح) كان

---

(٩) لحازم القرطاجنى فى كتابه « منهاج البلغاء » ص ٢٤٣ رؤية يحول بها إطار بحر المقتضب الإيقاعى من (مفعولات مستفعلن) إلى (فاعلن مفاعلتن) بناء على التزام الطى فى (مستفعلن) حيث تكون الحسبة الكمية بين التصورين واحدة .

وإذا كان مطلب حازم لم يغير من حسبة الكم شيئا فلماذا يكون التغيير ؟ كيف يفك هذا المقتطع من بحر أكبر ؟ كيف يكون حد زحافه مع التصور الجديد ونحن ندرك أن تحرك (فاعلن) داخليا يتراوح بين الصحة والخبن أى يبيح تبادلا بين فاعلن وفعلن . فهل تصور حازم يعطى هذه الحرية لفاعلن ؟ .

جملة استفسارات نخرج من خلالها أن أمر اقتطاع المقتضب ليس عشوائيا فى تصور الخليل ؛ لأنه يعبر عن حسبة جزئية من خلال منظور أكبر مبنى على وحدات معينة تتخللها سكتات محددة يفترض وجودها إيقاعيا إذا ما تصورنا فرق الوتد فى المنسرح ومقطوعه المقتضب . فسكتات المقتضب بناء على وزن الخليل تفهم على النحو التالى :

مف X عو X لات X مس X ت X علن X . وفى حسبة حازم سوف تكون :

فا X علن X مفا X ع X ل X تن X . وفى حسبته لا تصور لوتد مفروق مع أنه بنيان فى المقتضب حيث يرد داخليا لا نهاية كما رأينا فى السريع .

وفرق الوتد كما أرى قيمة من قيم الإيقاع الشعرى ومنظور حاتم ينفيه تماما ، ونحن لو قبلنا (مفاعلتن) كما قبلها حازم لكان علينا أن نقبلها بإمكاناتها معصوبة أو غير معصوبة وهذا لا يتأتى لمفاعلتن فى تصور حازم الذى لا أساس له .

الالتزام الكيفى مسألة لازمة فى كل أبيات القصيدة[١٠] .

(ب) أن الحفاظ على ثنائية المقطع كماً وكيفاً آتٍ من خلال رؤية إيقاعية أساسها البحر الشعرى . فقد باتت رؤية التغييرات الإيقاعية المسماة بالزحاف والعلة مرتبطة بمنظور هذه القافية فإذا ما رأينا التزاماً فى إطار القافية لزحاف معين أو علة فمدار هذا الالتزام راجع إلى الحفاظ على الثنائية كماً وكيفاً . وحيثما قبل زحاف فمرده أيضا عدم المساس بحدود هذه القافية ؛ دليل ذلك أننا إذا كنا مع قافية مقتطعة من نهاية أصلها « مستفعلْ » فى المنسرح مثلا أو المقتضب أو مجزوء الخفيف ؛ فإن بالإمكان أن يقبل معها زحاف « الخبن » الذى تحول من خلاله « مستفعلْ » إلى « متفعلْ » ؛ لأن الزحاف هنا أصبح وروده جائزاً حيث لا تأثير له على حد الثنائية إذ هى تف – عل وهذا متحقق مع « مستفعلْ » و « متَفعلْ » . فإذا ما كان الزحاف « طيا » فوروده مسألة مرفوضة رغم السماح به داخل إطار البيت ، لأنه سوف يحول قافية مكونة من مقطعين فى بيت إلى قافية مكونة من ثلاثة مقاطع (مس – ت – عِلْ) فى بيت آخر وهنا يضيع حد الالتزام فى ثنائية المقاطع التى وضح التزامها فى إيقاع النهاية ، ولو حدث ورود على هذا النحو لكان نشازاً لا ترتضيه الفطرة السليمة .

إن قافية تؤخذ من نهاية أساسها « فاعلاتن » لا يمكن أن يؤثر فيها زحاف أياً كان خبناً أو تشعيثاً ؛ لأن تحويلها إلى « فعلاتن » أو « فالاتن » لن يغير من نمط الالتزام الكمى والكيفى للقافية ؛ ومن هنا نستطيع القول بأن التشكيل الإيقاعى للبحر يجوّز نمطاً معيناً من التغييرات ويفرض نمطاً آخر من خلال الحفاظ على القافية ؛ ومن ثم بات فهم إيقاع القافية مرتبطاً بفهم إيقاع البيت .

---

(١٠) من ذلك الورود الآتى على هيئة (ص ح ح – ص ح ح) قول شوقى من الوافر :

سلوا قلبى غداة سلا وتابا ‎ ‎ ‎ لعلّ على الجمال له عتابا

ففى هذه البائية إلتزام كمى وكيفى لمقاطع (تابا) فى كل أبيات القصيدة ومثلها فى الالتزام قول ابن الرومى من الطويل :

بكاؤكما يشفى وإن كان لا يجدى ‎ ‎ ‎ فجودا فقد أودى نظيركما عندى

ألا قاتل الله المنايا ورميها ‎ ‎ ‎ من القوم حبات القلوب على عمدِ

فالقافية من نوع ص ح ص – ص ح ح التزاما كاملا .

(ج) ومع إدراك الحد السابق من خلال فهم الارتباط بين الوزن والقافية فإن من صور المتقارب – وإن كان نادراً – أن تأتى التفعيلة النهائية بوزن « فعْ »[11] وهى قطعة من « فعولن » ، وهنا تكون القافية جماع (لن) السابقة على « فعْ » والتى تمثل نهاية التفعيلة السابقة أى (لن – فع) ولأن الالتزام أساس فى القافية المكونة من مقطعين ؛ فإن إمكانةً لا مفر منها تكون أساس التفعيلة السابقة ، وهى عدم قبول مزاحفتها . لأنها لو زوحفت وتحولت – وهذا مقبول داخلياً – من فعولن إلى فعولُ ؛ لما حدث ثبات للثنائية حيث تتحول القافية إلى قافية ثلاثية المقاطع وهذا ينفى الالتزام الذى قلنا به .

(د) أن القافية الثنائية ينتفى معها حد الوتد مجموعاً كان أو مفروقاً لأن « مستفعلن » مجموعة الوتد قد تحولت نهاية إلى « مستفعلْ » و « مفعولات » مفروقة الوتد تحولت إلى « مفعولا » و « فاعلن » مجموعة الوتد تحولت إلى « فاعِلْ » . وضياع الوتد هنا رغم كونه ركيزة أساسية فى بنيان التفعيلة عوّض عنه التزام مقطعى ثنائى فى كل أبيات القصيدة . فأصبح ذلك التردد القافوى مسلماً إلى قوة تقوم معادلاً للجهد الذى كان يقوم به الوتد باعتباره صائغ إيقاع التفعيلة .

(هـ) أن هذه الصورة للقافية واردة باعتبارها إمكانة من إمكانات بحور الشعر العربى ؛ فلم تتخلف عن بحر من البحور كما نلاحظ من جدولها السابق .

---

(11) من أبيات هذا الوزن قول أبى العتاهية :

إذا المرء كانت له فكره ففى كل شئ له عبرهْ
وكل الأمور لها جوهر تكشف مكنونها الخبرهْ
وكم حافر لامرئ حفره فصارت لحافرها حفرهْ

والناظر لهذه الأبيات سوف يدرك تمام فعولن السابقة على النهاية فع . فالنهايات : لهو عبره – نهل خبره – رها حفره تساوى « فعولن فعْ » .

ثانياً – ثلاثية المقاطع

وهى تتكون دائما من مقطعين متوسطين بينهما مقطع قصير ، والالتزام الكمى والكيفى سمة المقطعين الأخيرين ، وإمكانات ورودها فى بحور الشعر يبينها الجدول التالى :

البحر	بين التمام والجزء	تفعيلة النهاية	القافية
الوافر	——	——	——
الهزج	——	——	——
الكامل	التام	متفاعلن	فا ع لن ص ح ح –
——	——	——	ص ح – ص ح ص
——	المجزوء	متفاعلن	فا ع لن
الرجز	التام	مستفعلن	تفْ ع لن
——	المجزوء	——	——
——	المشطور	مستفعلن	تفْ ع لن ص ح ص
——	المنهوك	——	ص ح – ص ح ص
الرمل	التام(١٢)	فاعلا	فا ع لا
——	المجزوء	فاعلا	فا ع لا ص ح ح
——	——	——	ص ح – ص ح ح
المتقارب	التام	فعو	لنْ ف عو
——	المجزوء	فعو	لنْ ف عو
المتدارك	التام	فاعلن	فا ع لن

(١٢) من صور التام أن تكون العروض صحيحة وضربها محذوف وهذا استخدام جاء به الدكتور شعبان ممثلا بقصيدة لنازك الملائكة . راجع كتاب موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ص ٧٦ .

البحر	بين التمام والجزء	تفعيلة النهاية	القافية
الطويل	التام[13] ولا جزء له	مفاعلن	فا ع لن
البسيط	المخلع « فى ندرة »	فعو	لن ف عو ص ح ص
——	——	——	ص ح – ص ح ح
الخفيف	المجزوء	مستفعلن	تف ع لن
السريع	التام	فاعلن	فا ع لن
المنسرح	——	——	——
المديد	التام	فاعلن	فا ع لن
المجتث	مجزوء	فاعلا	فا ع لا
المقتضب	الجزء أساس فيه[14]	مُسْ	لا ت مس
——	« فى صورة نادرة »	——	——
المضارع	——	——	——

---

(١٣) يرى الدكتور شعبان ورود صورة من الطويل مشطورة ، ومع حكمه عليها بالغرابة لم يجد غضاضة فى إضافتها لصور الطويل . وهذا حق لأنها تتخذ من تركيب فعولن مفاعيلن أساسا إيقاعيا غاية الأمر أن هذا القبول أحسبه مقبولا من خلال قيم إيقاعية يوحى بها نظام الموشح أو بنيانٍ روائي شعريٍ . ومادام الشطر أساسا لقافية عمودية فإن التصريع سبيلها حيث تكون وحده مستقلة موازنة للضرب . راجع موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ص ١٤٩ – ١٥٠ .

(١٤) ملكت هذه الصورة زمام شعراء محدثين بعدما جاء بها شوقى فى أبياته :

مال واحتجب   وادعـــــى الـــــغضبْ

ليت هاجرى   يشرح السببْ

عتبه رضـا   ليتـه عتبْ

عـلَّ بيننا   واشيا كذبْ ..

من خلال هذا الجدول يستطيع الدارس أن يلاحظ من رصد القوافى ثلاثية المقاطع مايلى :

(ا) أن قوافيها أقل عدداً من القوافى الثنائية حتى إن بحوراً كاملة لم تعرف أمر هذه القافية كالوافر والهزج والمنسرح والمضارع . يضاف إلى ذلك الحكم بندرة بعض القوافى السابقة .

(ب) فيما يتصل بالالتزام الكمى والكيفى فى مقاطع هذه القافية نستطيع أن نقول إن الالتزام كماً وكيفاً قرين المقطعين الأخيرين . القصير الذى يتلوه فى النهاية متوسط . أما مقطعها الأول وهو مقطع متوسط فلا التزام فيه حيث يتراوح بين كونه مفتوحاً (صحح) ، أو مغلقاً (صحص) فى القصيدة الواحدة اللهم إلا إذا كان المقطع المفتوح على هيئة حركة طويلة هى ألف المد(١٥) . حيث يكون التزام المقاطع الثلاثة هنا من الناحية الكمية والكيفية أمراً ضرورياً(١٦) .

(جـ) للحفاظ على قيمة هذه القافية الثلاثية والتزامها أصبح قبول الزحاف مرتبطاً بها فهو زحاف مقبول حين لا يصيب كم القافية . ففى بحر الكامل الذى ينتهى فى بعض صوره بمتفاعلن نجد الحرية كاملة بين الإضمار وهو تسكين

---

(١٥) ألف المد هذه حرف من حروف القافية يسمى التأسيس وسوف نتناوله فى الموضوع المسمى بحروف القافية .

(١٦) من نماذج عدم الالتزام الثلاثى قول نزار من قصيدته الرسم بالكلمات وإن أسند :

يا أكسل امرأة تخط رسالة　　يأيها الوهم الذى ما أشبعا
أنا من هواك ومن بريدك متعب　　وأريد أن أنسى عذابكما معا

فالقافية فى البيت الأول　أش – ب – عا
صحص　صح　صحح

وفى البيت الثانى　ما – م – عا
صحح　صح　ححح

وهنا نلاحظ أن الاتفاق الكمى والكيفى قرين المقطعين الأخيرين فقط . وحول الالتزام الثلاثى كماً وكيفاً نذكر مؤنسه المجنون التى مطلعها :

تذكرت ليلى والسنين الخواليا ....

الثانى المتحرك وبين عدمه أى بقاء التفعيلة محركة الثانى ؛ لأننا فى القبيلين سوف نكون أمام قافية ثلاثية أساسها (فا - ع - لن) سواء انتزعت من متفاعلن أم متْفاعلن . وفى مجزوء الخفيف لم ترد إمكانة الطى فى مقابل الخبن أو الصحة ؛ لأن حد القافية الثلاثى سوف يستحيل إلى رباعى ومن ثم أضحى مجئ مستعلن أمراً غير وارد . والطى فى تفعيلة الخفيف كما أظن أمر مستحيل إيقاعياً ؛ لأنه محطم لعصب الإيقاع فى التفعيلة المسمى بالوتد المفروق . فإيقاع التفعيلة المثالى (مس - تفع - لن) . فإذا لم تزاحف أو خبنت بحذف ثانيها الساكن ؛ فإن قيمة الوتد المفروق تظل ثابتة دونما مساس بها لكنها لو أصيبت بطي وهو حذف الرابع الساكن منها انحدرت تجاه الوتد المجموع ولم تعد ممثلة للفرق بوضوح .

(د) خرج عن إطار القافية الكمى بعض تصورات فى الرجز والرمل حين جاءت قافيتهما مستفعلن - فاعلا . وأمام تفعيلة الرجز الأولى ندرك أننا لو حققنا لها إمكانات المزاحفة من طي وخبن وخبل لأصبح التبادل فى قصيدة واحدة بين الثلاثية والرباعية بل والخماسية أمراً وارداً لأن القوافى سوف تكون على هذا الحساب (تفْ ع لن X مس ت ع لن X لن م ت ع لن[١٧]) .

ومع التسليم بالتزام الكم والكيف فى المقطعين الأخيرين منها ؛ فإن ضياع الكم فيما قبلهما أمر ممكن الوجود . وما حدث مع « مستفعلن » حادث مع « فاعلا » فى الرمل التى راوحت « فعلا » أحياناً فى القصيدة ، وبهذا الحدوث ترددت القافية بين الثلاثية والرباعية وأصبح مطلب الالتزام في حدها مرجعه إلى ذوق الشاعر الذى أحسب أن فطرته الواعية وذوقه اللاقط يسلمانه إلى التزام[١٨] .

---

(١٧) التفعيلة الأولى خبنت والثانية طويت والثالثة خبلت .

(١٨) أمكن لنزار فى قصائد أن يلتزم زحاف مستفعلن وبخاصة نفى التقابل بين الطى وغيره ؛ كي يبقى للقافية حدها الكمى وهذا واضح فى قصيدة « بلادى » من ديوانه طفولة نهد وقصيدة أنت لى من ديوان « أنت لى » فمن قوافى القصيدة الأولى الكلمات محصنهْ - ملونه - مدمنه - مؤمنه . ومن الثانية الأفسحُ - بصبحوا - جرّحوا ... والناظر إلى البهاء زهير يجده فى كثير من الأحيان قد التزم زحافا واحدا فى مستفعلن حتى لا تتراوح قوافيه بين الثلاثية والرباعية . راجع فى ذلك ديوان البهاء ص ٣٢ ، ٣٥ ، ٥٥ .

هذا الخروج النادر عن حد الثلاثية قابله التزام كبير فى حد « فاعلن » ففى بحرها المتدارك حين جاءت تامة أصبح الثبات أساساً فيها لأن مزاحفها حكم عليه باللزوم إما خبناً أو قصراً حتى يستقيم كم ثابت لها فإن كانت « فاعلن » فهى دائماً هكذا . وإن كانت « فعلن » فاللزوم ثابت لها . وكذلك لو جاءت « فعْلن » بتسكين العين . وفى المديد أيضا يلتزم حد « فاعلن » ولا يسمح له بتبادل مع « فعلن » ومثل ذلك حادث مع السريع ، وفى المتقارب الذى كانت نهايته « فعو » أضحى التزام الثلاثية غلّاباً لأن مزاحفة التفعيلة السابقة التى تمثل حذف الخامس الساكن يصبح ورودها مضيعاً لحق التفعيلة التى هى ركن من المتقارب فهى بذلك سوف تضحى متداركة إذ قبول التوالى « فعولُ فعو » معناه التحول فى إيقاع أخير من « فعولن » إلى معكوسها « فعلن » التى هى وحدة المتدارك أو مع الجماع « مفاعلتن » ، وهذا جعل الشاعر يميل إلى التزام « فعولن » السابقة كاملة(١٩) .

---

(١٩) من الاتزام قصيدة حكيم بن عكرمة :

تقول بثينة إذا أنكرت قنوءا من الشعر الأحمرِ
برأس كبرت وأودى الشباب فقلت مجيباً لها أقصرى
أما كنت أبصرتنى مرة ليالى نحن بذى جوهر
ليالى أنتم لنا جيرة ألا تذكرين بلى فاذكرى
وإذا أنا أغيد غضّ الشباب أجر الرداء مع المئزر
وإذا لمتى كجناح الغراب ترجل بالمسك والعنبر
فغير ذلك ما تعلمين تغير ذا الزمن المنكر
وأنت كلؤلؤة المرزبان بماء شبابك لم يعصر
وقد كان مضمارنا واحد فإنى كبرت ولم تكبرى

ومن الغريب لشاعرة ذات حسٍ موسيقى أن تقبل مزاحفة فعولن التى بعدها « فعو » فها هى نازك الملائكة تقول :

تعال لنحلم إن المساء الجميل دنا
ولين الدجى وخدود النجوم تنادى بنا

فالبيت الأول رباعى المقاطع والثانى ثلاثى . راجع موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع فيما جاء به عن نازك ص ٤٤ .

(هـ) أحسب أن التراوح الوارد فى الرجز بين الكون الرباعى والكون الثلاثى لا يقيم أمره إلا تلك الدنة التى بدأ بها الخليل إيقاع قافيته . فحين التزم المتحرك الذى قبل الساكن الأول فى قافيته فمعناه أنه يبدأ قافيته بدنة (تنْ) تؤسس بؤرة ارتكاز لإيقاع القافية النهائية بغية الذهاب بأمر هذا التراوح .

ثالثاً : رباعية المقاطع

وهى تتكون دائما من مقطعين متوسطين يتوسطهما مقطعان قصيران ؛ أى ترد على هيئة : ص‍ح‍ص – ص‍ح – ص‍ح – ص‍ح‍ص . وكى يتأتى لنا الحكم عليها ننظر إلى جدولها التالى :

البحر	بين التمام والجزء	تفعيلة النهاية	القافية
الوافر	المجزوء	مفاعلتن	فا – ع – ل – تن ص‍ح‍ح – ص‍ح – ص‍ح – ص‍ح‍ص
الهزج	——	——	——
الكامل	التام	متفا	لن – م – ت – فا ص‍ح‍ص – ص‍ح – ص‍ح – ص‍ح‍ح
الرجز	——	——	——
الرمل	——	——	——
المتقارب	——	——	——
الطويل	——	——	——
البسيط	التام	فعلن	لن – ف – ع – لن
الخفيف	التام	فعلا	لن – ف – ع – لا
المنسرح	التام	مستعلن	مس – ت – ع –لن
المقتضب	مجزوء	مستعلن	مس – ت – ع –لن
المديد	التام	فعلا	لن – ف – ع – لا
المجتث	——	——	——
المضارع	——	——	——
المتدارك	التام	فعلن	لن – ف – ع – لن

ومن هذا الجدول يتضح أن الورود الرباعى للقافية محكوم بالقلة . ويتضح أن الالتزام المقطعى كماً وكيفاً ينصب على المقطعين الأخيرين من هذه القافية وأن المقطع الأول منها لا التزام فيه من ناحية الكيف وكذلك المقطع القصير الذى يليه وحين نحكم على كيف هذا المقطع القصير فالمقصود أن حركته لم تعد أمراً لازماً فالتراوح فيها قائم بين الضم والفتح والكسر ، وهنا يحلو لنا أن نصور هذا الالتزام على هذا النحو :

القافية الرباعية	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ص
	التزام كمى فقط	التزام كمى فقط	التزام كمى وكيفى	التزام كمى وكيفى

وإذا كانت لدينا ملاحظات أخرى تبين عطاء هذه القافية فإننا نلاحظ مايلى :

(ا) لم ترد هذه القافية فى إيقاعات الهزج والرجز والرمل والمتقارب والطويل والمجتث والمضارع ، وفى ورودها مع الرجز والرمل إشكال بان لنا عند الحديث عن تحول المقاطع الثلاثية إلى رباعية .

(ب) التزام حد القافية بالوزن ملاحظ أيضا هنا ؛ حيث الربط بين الوزن والقافية موجود . ففى الوافر كان التزام عدم المزاحفة فى « مفاعلتن » مطلباً ضرورياً على حين أن العصب وهو تسكين الخامس المتحرك أمر مقبول حشوا ، ورفض العصب لأنه يقوم بتحويل القافية من كونها رباعية إلى كونها ثنائية ، وفى الكامل أيضا كان هناك التزام لمتفا فلا إضمار فيها قافية حتى لا تتراوح القافية بين الرباعية والثنائية ، وحين جاءت مثْفا بالإضمار كان الالتزام حاصلاً كما رأينا فى القافية ثنائية المقاطع ، وفى الخفيف كان الالتزام بالخبن فى « فعلا » أمراً محققاً لالتزام القافية حيث وردت « فعلا » دون تبادل مع « فاعلا » حتى تتسق القوافى فى إطار رباعى أساسه (لن – ف – ع – لا) أى : ص ح ص – ص ح – ص ح – ص ح ح .

(ج) إضافة لما سبق التزم الطى فى المنسرح والمقتضب « لمستفعلن » والالتزام أمر محقق لثبات القافية على هيئة : مس – ت – ع – لن . ولو كان لهذه القافية أن ترد على هيئة (مس تف ع لن) – وهذا حاصل بندره – لكان لها أن تتراوح بين الرباعية السابقة والثلاثية الموجودة فى (تف – ع – لن) وكى يتضح إدراك هذا الحد الرباعى هنا وأن الالتزام محكوم بإطار الوزن حكماً تاماً نعرض نصاً للشاعر محمد بن عبد الملك من مهذب الأغانى ص ١٥٤ ج ٩ وفيه تلونت البنية الصرفية تلوناً يوافق حدى القافية والوزن معاً . يقول محمد بن عبد الملك :

أنك منى بحيث يطرد النا ... ظر من تحت ماء دَمْعتيهْ
ولا ومن زادنى تـوددهُ ... على صحابى بفضـل عينيـه
ما أحسن الترك والخلاف لما ... تريد منى وما تقـول ليـهْ
يا بأبى أنت ما نسيتك فى ... يوم دعائى ولا هديتيـه
ناجيت بالذكر والدعـاء لك الله لك الله رافعـا يديـه
حتى إذا ما ظننت بالملك القادر أن قد أجاب دعوتيـه
قمت إلى موضع النعال وقـد ... أقمت شعرى صاحبـا معيه
وقلت لى صاحب أريـد له ... نعلا ولو من جلـود راحتيـه
فانقطع القول عند واحـدة ... قال الذى اختارهـا بشارتيه
فقلت عند لك البشارة الشكر وقلا فى جانب حاجتيـه

إلى آخر أبياته التى وإن كانت سمجة مستثقلة حساً وعاطفةً ونسجاً ؛ فإن النهايات فيها أضحت بصورة صرفية واحدة ملتصقة بهاء السكت التى لا مبرر لوجودها – فيما أظن – إلا إبقاء ساكن الياء من خلال الإتيان بالسكت بعده كى يكون هناك حفاظ على رباعية المقاطع فى كل أبيات القصيدة(٢٠) .

---

(٢٠) رفضنا ونحن نتحدث فى مقال لنا تحت عنوان « كراهية التوالى ضابط من ضوابط الإيقاع الشعرى » بمجلة الشعر العدد التاسع عشر يوليو سنة ١٩٨٠ ورود مستفعلن فى المنسرح والتزام مجئ مستعلن وكان أساس الالتزام دفع توالى الأسباب الخفيفة التى غلبت حدتها بقية المقاطع لأن قبولا لمستفعلن سوف يجعل تصور المنسرح المثالى :

(مس – تف – ع – لن – مف – عو – لا – ت – مس – تف – ع – لن)

وفيه غلبة لورود السبب الخفيف يكسر من حدتها المزاحفة الداخلية والالتزام فى حد مستعلن مطوية . وقد يجابه هذا التصور اعتراض أساسه : ما وسيلة دفع التوالى حين قبل الإيقاع الشعرى نهاية للمنسرح أساسها : (مس – تف – عل) ؟ لماذا لم نكسر من حدة الأسباب فى هذه التفعيلة ؟ وأحسب أن الرد أساسه أن ضياع قيمة الوتد فى هذه التفعيلة أدى إلى التزام كمى لما بقى من التفعيلة وأضحى النبر الحاصل من تردد هذه الأسباب بديلا لإيقاع الوتد الذى ضاع بالإضافة إلى أن التزام الكم هنا كان سبيلا لثبات القافية حيث تبقى ثنائية المقاطع لا عدول عنها فالتردد الشطرى القافوى ، وتعويض نبر الوتد قلّلا من حدّة توالى الأسباب . المؤلف .

رابعاً - وحيدة المقطع

ومقطعها قرين النهاية شعراً ونثراً ؛ لأنه مقطع تحوى نهايته ساكنين ، ونحن نعلم كراهية اللغة العربية لقبول ساكنين إلا فى مواطن منها موطن النهاية(١) .

والجدول التالى ينبئ عن سمات هذه القافية :

البحر	بين التمام والجزء	تفعيلة النهاية	القافية
الوافر	التام وهو نادر	مفاعْ	فا غْ ص ح ح ص
الهزج	المجزوء(٢١) وهو نادر	مفاعْ	فا غْ
الكامل	التام	متفاعلانْ (نادر)	لا نْ
ـــــ	ـــــ	متفاعْ (نادر)	فا غْ
ـــــ	المجزوء	متفاعلان	لا نْ
الرجز	التام	متفعْ / مستفعْ « نادرة »	تفعْ ص ح ص ص
ـــــ	المجزوء	مستفعلان	لا نْ
ـــــ	ـــــ	مستفعال (ندره)	عالْ
ـــــ	ـــــ	متفعْ (ندره)	تفعْ
الرمل	التام	فعلاتْ	لاتْ
ـــــ	المجزوء	فعلانْ	لانْ
المتقارب	التام	فعولْ	عولْ

(٢١) بعض الصور النادرة هنا توصلنا إليها من خلال حديث الدكتور شعبان فى كتابه « موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع » .

البحر	بين التمام والجزء	تفعيلة النهاية	القافية
ـــــ	المجزوء	فعول	عول
الطويل	التام	مفاعيلْ	عيلْ
البسيط	المجزوء	مستفعلانْ	لانْ
ـــــ	المخلع	فعولْ (نادر)	عولْ
الخفيف	المجزوء	مستفعلانْ «استخدام معاصر»	لانْ
السريع	التام	فاعلانْ	لانْ
ـــــ	المشطور	مفعولاتْ	لاتْ
المنسرح	ـــــ	ـــــ	ـــــ
المديد	التام	فاعلانْ	لانْ
المجتث	مجزوء دائما	فالاتْ (نادرا)	لاتْ
المقتضب	مجزوء دائما	مفعْ	مفعْ
المضارع	مجزوء دائما	فاعلاتْ	لاتْ
المتدارك	التام	فعلانْ	لانْ

هذا جدول لقافية وحيدة المقطع فما الذى يثبت لنا من خلال رؤيته ؟

يثبت هذا الجدول أن القافية هنا مثلت حسبة ليست بالقليلة لكن الندرة التى اتصلت بهذه القافية فى كثير من صورها تجعلنا نضعها فى حيّز القلة النسبية استعمالا ، والملاحظ على مقطع هذه القافية أنه إمكانة من إمكانات قبول الساكنين فى اللغة كما قلت ، والالتزام بقبول الساكنين فى القافية مطلب أساسى . فإذا ما أمكن التحريك فى الوقف نثراً بأن يقال فى بكْرْ بكِرْ ، وفى عمرو عمِرو فإن التحريك هنا لا تقبله القافية ، وأغلب استخدام هذا المقطع شعراً أن يكون من نوع « ص ح ح ص » ؛ أى بادئاً بصامت فحركة طويلة فصامت ؛ أى ذلك المقطع الطويل المفتوح مثل (ريمْ وعيدْ ومالْ) . والقليل فى القافية أن يكون هذا المقطع من نوع « ص ح ص ص » كالكلمات الموقوف عليها : (ذئب . بكر . حلم) . ولعل الكثرة فى الأول أساسها رحابة المد التى

تتفق ونغم القافية التى تجعل الإسماع الصوتى أساساً لها .

ومما نلاحظه فى هذه القافية أن عطاءها واضح مع المجزوءات من الأوزان حيث تكسب أبيات المجزوء استقلالاً من خلال ترددها النغمى فيكون الاتصال بين أبياتها مطلباً غير ضرورى ؛ ومن ثم ندر التضمين فى قافية وحيدة المقطع فى وزن مجزوء حيث البيت يمثل دفعه إيقاعية مستقلة .

وأخيراً فبعد هذا النوع من المقاطع يبقى لنا فرض حول قافية خماسية المقاطع ، وهذه القافية لا ورود لها إلا مع « رجز » حيث تقبل « متعلن » من خلال تحوير لمستفعلن . وقبول « متعلن » يمثل قبحاً عروضياً ، ومن ثم فالحكم على قافيته بالرفض أمر طبيعى . ومع رؤيتنا السابقة نستطيع إيراد حد القافية على النحو التالى :

(ا) ثنائية المقطع والالتزام كماً وكيفاً مطلب لها .
(ب) أحادية المقطع والالتزام كماً وكيفاً مطلب لها .
(ج) رباعية المقطع والتزام مقطعها الأول يأتى من ناحية الكم .

وكذلك الثانى المتوسط حيث الخلاف فى كيف الحركة ممكن . أما التزام المقطعين الأخيرين كماً وكيفاً فأمر محقق الوجود .

(د) ثلاثية المقاطع . والتزام المقطعين الأخيرين فيها مطلب أساسى كماً وكيفاً . أما المقطع الأول فلا يصحب التزامه الكمى التزام كيفى إلا لو كان صامتاً مصحوباً بمد معين هو « الألف » .

وفيما سبق لا ورود لقافية من القوافى تبدأ بمقطع قصير فكل القوافى تبدأ بمقطع متوسط يمثل الرنة الأولى فى إيقاع القافية . وحيث بان لنا حد القافية الكمى والكيفى فعلينا أن نفسر أمر هذه الكيفية من خلال ما يؤسسها فإلى حروف القافية التى توضح دور الكيف كما رآه العروضيون من خلال الواقع الشعرى .

حـروف القافيــة

لأن القافية لزوم كمى وكيفى كما قلنا فإن حديثاً عن حروف القافية التى تشكل هذا الكم وذاك الكيف يعتبر أمراً لازماً . فالقوافى كما أرادها حازم القرطاجنى « لابد فيها من التزام شئ أو أشياء وتلك الأشياء حروف وحركات وسكون فقوافى الشعر يجب فيها ضرورة على كل حال إجراء المقطع وهو حرف الروى على الحركة والسكون »(١) . فإلى حروف القافية وما يحوطها من التزام كمى وكيفى لحركات معينة وصوامت معينة ؛ فالدقة فى التعرف عليها مطلب يدفعه إلى الوجود أن القافية تحتاج إلى ميزان أدق من ميزان البيت ؛ لشدة ارتباط وقعها بالأذن . فأى انحراف للوضوح السمعى فى القافية كما يقول أستاذنا الدكتور أنيس « تشعر به الأذن ولا تكاد تستسيغه »(٢) .

وأول حرف يقابل الدرس الإيقاعى هو ما يسمى روياً فإلى هذا الحرف الذى أضحى بكمه وكيفه عماد القافية .

---

(١) منهاج البلغاء ص ٥٧١ .
(٢) موسيقى الشعر ص ٣٤٨ .

الـروى

أضحى فى الحس الإيقاعى صلب القافية وركيزتها إلى الحد الذى أطلق عليه فى بعض التصورات القافية . والروى هو ذلك الحرف الذى يتكرر فى آخر كل بيت من أبيات القصيدة وبه تسمى القصيدة فى عرف دارس الأدب العربى فيقال دالية المعرى وسينية البحترى ونونية ابن زيدون[٣] . وكونه صلب القافية قيمة ينضح بها فكر الدارسين فها هو صاحب العيون الغامزة يقول فيه « وسمى روياً أخذاً له من الروية وهى الفكرة ؛ لأن الشاعر يروّيه فهو فعيل بمعنى مفعول . وقيل هو مأخوذ من الرواء وهو الحبل يضم شيئاً إلى شئ ، فكأن الروى شد أجزاء البيت ووصل بعضها ببعض . وقال أبو على : هو من قولهم للرجل رواء ، أى منظر حسن فسمى روياً لأن به عصمة الأبيات وتماسكها ، ولولا مكانه لتفرقت عصباً ، ولم يتصل شعراً واحداً »[٤] .

وكلام صاحب العيون الغامزة يوحى بدلالات حول الروى مؤداها مايلى :

● أن الإتيان بالروى يحتاج إلى روّية وإعمال فكر ، وإعمال الفكر فى حسبانى فطرة لدى الشاعر المقتدر . افتعال لدى الناظم ؛ وهنا يمثل الروى قيداً على العطاء الفنى إن لم يكن التوصل إليه آتياً من وجدان الشاعر ، ومن إحساسه ومن معجمه اللغوى الوجدانى . دونما صنعة أو افتعال .

---

(٣) دالية المعرى قصيدته التى مطلعها :
غير مجد فى ملتى واعتقادى .
وسينية البحترى هى :
صنت نفسى عما يدنس نفسى .
ونونية ابن زيدون :
أضحى التنائى بديلا من تدانينا .
(٤) العيون الغامزة ص ٢٤٣ .

● أنّ أجزاء البيت لايُحكَمُ إطارها النهائى إلا به وهذا معناه أن الروى تمام الوزن . والإحساس بهذا المعنى كما هو معلوم موكول بالقافية كلها وبالأخص قمتها أى الروى .

● أن به عصمة الأبيات فى القصيدة كلها . ولولا وجوده فى عرف الشعر العربى الغنائى الموروث لتفرقت عرى الأبيات حيث لا شعر إلا به . والذى صيّره عصباً لازماً أن « فى الروى من التمكن ما ليس فى غيره من الحروف اللازمة لأننا قد نجد شعراً خالياً من التأسيس وتارة شعراً خالياً من الردف ويوجد ما هو خالٍ من الصلة والخروج ، ولا يوجد شعر خال من الروى »(٥) وهذا معناه أن بقاء القافية مرهون ببقاء الروى فى فكر هؤلاء الدارسين الذى يمثل الشعر الغنائى لدى العرب . فالروى علامة على القافية ؛ لذلك فنحن نسعى إلى تحديد خصوصه بالدوران حول الأسئلة الآتية :

١ - هل حسبة الروى تعتمد على الصامت وحده . أو على الصامت وحركته ؛ أى الصائت الذى يليه ؟

٢ - هل تتساوى حروف المعجم فى الإتيان روياً ؟ وكيف يكون الثراء اللغوى مفهماً فى تحديده ؟

٣ - هل أصبح التزامه مقيداً لعطاء الشاعر أو أن ثراء الاشتقاق فى لغة يجعل أمر رويها ينبئ عن قدر من الحرية كبير ؟

وحول الحديث عن حسبته فإننا نرى أنه لا يكون صامتاً خلواً من الحركة إلا لو كان الروى آخر منطوق فى البيت . كما نلاحظ من قول خليل مطران :

فيم احتباسك للقلمْ والأرض قد خضبت بدم

وقول شوقى :

رُبَّ طفلٍ برّح البؤس به مُطِر الخير فَتِيّا ومطـرْ

(٥) القوافى لأبى يعلى ص ٦٥ . ومسميات الحروف الأخرى سوف ترد بَعْدُ فى مكانها .

وقول الشاعر :

سـلام الله يا مطـرٌ عليها وليس عليك يا مطرُ السـلام

فالميم والراء آخرا منطوق فى الأبيات السابقة . ويسمى الروى فى الأبيات السابقة مقيداً . والروى فيما سبق حرف صامت خلا من الصائت وراءه .

وقد يكون الروى صائتاً طويلاً كما إذا جاء مدّاً حكم عليه بالأصالة ، وفى معظم حالات الروى أن يكون صامتاً مُرْدَفاً بصائت طويل واواً أو ألفاً أو ياءً كما فى قول المتنبى :

ما لنا كلنـا جوٍ يا رسولُ أنا أهـوى وقلبُك المتبولُ

وقوله :

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا وعناهُمْ من أمـرهِ ما عنانا

وقول شوقى من مصرع كليوباترا :

أوروسُ مـــاذا دهـانـــى حتى نسيـت مكانـى .

وهنا ندرك أن حسبة الروى تجنح إلى الصامت غالباً ، وقد أضحى فى أحايين قليلة أن يكون حرفاً صائتاً طويلاً حيث لا يوجد التزام للصامت قبله مثاله ألفات : إذا – متى – إلى – على – بلى – هنا – ليلى – نشوى(٦) . وأصبح جانحاً إلى الصامت غالباً سواء تلاه صامت أو لا ؛ لأن الصامت يمثل قوة ارتكاز من خلال رحابته بالمد الذى وراءه أو من خلال القطع والبتّ حين يؤتى

---

(٦) من ذلك مقصورة ابن دريد التى كان رويها ألفا والتى منها :

والناس كلا إن بحثت عنهم جميع أقطار البلاد والقُرى

عبيد ذى مال وإن لم يطمعوا من غمرة فى جرعة تشفى الصدا

به مقيداً .

ولأن حسبته حسبة الصامت فإن حروف المعجم الصامتة أصبحت ممثلة له تمثيلاً يتفاوت قلة وكثرة ، والكثرة والقلة حكم يتأتى للشعر من معين لغوى يعطى الشاعر قدرة على التعبير تأسره فى بعض الأحيان إذا ما كان العطاء المعجمى محدوداً ، وتطلق له العنان حين يكون هذا العطاء ثراً رحيباً ، ولا يمكن أن نفهم ندرة العطاء إلا من خلال حرص اللغة على أن يكون عطاؤها الرحب موافقاً موسيقيتها التى تعطى طاقة لتمثل الإيقاع ؛ ومنْ هنا شاع روى معين لأن الفطرة اللغوية شاعت به استعمالاً منثوراً لسهولته وحسن إيقاعه فكيف باستخدامه جزءاً من إيقاع شعرها ! وندر أو كزّ روى ؛ لأن الاستعمال نفر منه نثراً ومن ثْم كانت النفرة منه شعراً مهما حاول الشاعر بطاقاته الفنية أن يضعه موضعاً ملائماً داخل إيقاعه .

أقول إن الشاعر بقدر ما يملك من طاقة إبداعية فإن أدواته اللغوية تصبح آسرة له ومن ثم عليه أن يحكم التزاوج بين إبداعه وإبداع لغته ، لأنه لو ادعى الخروج – وهذا مستحيل – لأصبح نشازاً ترفضه لغته ويكذبه شعره ، ومن أجل ذلك يمكن القول بأن حروف الأبجدية كلّها تصلح روياً مادامت صامتة فإذا ما انتقلت إلى حيز الصائت فإن القول بصلاحيتها قول فيه تردد ؛ لأن قولاً بقبول ألف المد روياً فيما إذا جاءت روياً قول ليس بلازم(٧) .

ويرفض من قبيل الصوائت الألف حين تكون ضمير مثنى مثل الألف

---

(٧) الروى الذى يتلوه صائت هو الروى المتحرك وحركته تسمى مجرى والذى لا يتلوه صائت فهو الروى المقيد الذى لا حركة له . فسكون الروى كما يقول صاحب العيون الغامزة لا يسمى عندهم مجرى غير أنه يرى أن المجرى قد أطلق فى عرف سيبويه على الساكن والمتحرك حيث يقول : « وإن كان سيبويه قد قال هذا باب مجارى أواخر الكلم من العربية وهى تجرى على ثمانية مجار فلم يقصر المجارى هنا على الحركات فقط كما قصر العروضيون المجرى فى القافية على حركة الروى دون سكونه . وينشأ عن المجرى أحكام تأتى بوصل وتعدٍ وإقواء وكلها ظواهر لا يسلم إليها الروى المقيد .
راجع العيون الغامزة ص ٢٤٣ – ٢٤٤ .

فى : « صاما » و « ذاكرا » . والألف التى لبيان حركة بناء الكلمة كألف الضمير « أنا » والألف التى للترنم ولإشباع الحركة كالألف فى كلمتى « أصابا – تابا » الملتصقة بالفعلين « أصاب وتاب » . كما ترفض الألف التى أبدلت من نون التنوين كالألف الواردة فى قول الشاعر :

ولا تعبد الشيطان والله فاعبدا .

وكذلك ترفض الياء التى للمدّ حين تكون للإطلاق والإشباع كياء كلمة « حوملى » وياء الضمير أياً كانت للتكلم أو للخطاب . وكذلك ترفض واو المد وهى للإطلاق كواو كلمة « رسول » فى قول المتنبى :

ما لنا كلنا جو يا رسولُ .

أو كانت ضمير جمع كالواو فى الكلمات : ضربوا – سمعوا – سعدوا .

ومعنى ما سبق أن الصائت لا يخلص للروى رغم ما يعرض له من التزام دائم فى القصيدة يوافق لزوم الروى تماماً كما سنعرف بعد قليل .

وهناك عدة صوامت لا تصلح أن تكون روياً فى عرف الإيقاع الشعرى من ذلك التنوين أياً كان نوعه للتنكير مثل « صهٍ و مهٍ » أو للتمكين كتنوين « محمدٍ وعليٍ » أو للمقابلة كتنوين « مسلماتٍ وسيداتٍ » أو للعوض كتنوين « جوارٍ وكلٍ ويومئذٍ » أو كان للترنم كإلحاق النون بأداة الشرط إن فتكون « إنن »[٨] . والتنوين هنا حسبةٌ صامتة ؛ لأنه فى عرف الأبجدية من الناحية التطريزية نون ساكنة والنون الساكنة فى أبجديتنا حرف صامت ، ومن ذلك أيضا نون التوكيد الخفيفة إذا ما جاءت نهاية لأنها حسبة صوت صامت ساكن ، ومن ذلك الهاء أياً كانت ضميراً كالهاء فى به وله ويشترط تحريك ما قبلها فإذا ما سكن كالهاء فى منْه وعنْه صلحت للروى . أو كانت للسكت

(٨) فى ذلك يقول الشاعر :

قالت بنات العم يا سلمى وإنْنْ ... كان فقيرا معدما قالت وإننْ

كالهاء فى قولنا : لمه – علامه – قه . أو كانت منقلبة عن تاء تأنيث متحركة كالهاء فى كلمتى : « خضره وفاطمه » . وأضحت هناك مجموعة من الأصوات ترددت بين الروى والوصل كالهاء الأصلية إذا كان ما قبلها محركاً . مثل هاء كلمتى « يشبه ويُوُجِّه » ، وتاء التأنيث الساكنة ، أو المتحركة ومثل كاف الخطاب والأحسن أن يلتزم الشاعر حرفاً قبلها . ومثل ياء النسب المخففة ككلمة : « العشى » فى قول الشاعر :

أشاب الصغير وأفنى الكبير كرُّ الغداةِ ومرُّ العشى .

والياء الأصلية الساكنة المكسور ما قبلها كياء كلمة « يقضى » والواو المضموم ما قبلها كواو « يدعُو » والميم إذا كانت لاحقةً للضمير دالةً على جمع مثل : « لكم وبهم »(٩) .

---

(٩) يقول صاحب العيون الغامزة ص ٢٤١ – ٢٤٢ « قال ابن جنى : وأحْوط ما يقال فى حرف الروى أن جميع حروف المعجم تكون رويا إلا الألف والياء والواو الزائدة فى أواخر الكلم غير مبنيات فيها بناء الأصول نحو ألف الجرعا وياء الأيامى وواو الخيامو ، وإلا هائى التأنيث والإضمار إذا تحرك ما قبلها ، نحو طلحه وضربهُ ، وكذلك الهاء التى تتبين بها الحركة نحو ارمهْ واغزهْ وفيمهْ ولمهْ وكذلك التنوين اللاحق آخر الكلم للصرف كان أو لغيره نحو زيد أو صه أو غاق أو يومئذ وقوله : أقلى اللوم عاذل والعتابنْ . وقول الآخر : داينتُ أروى والديون تقضنْ . وقول الآخر : يحسب الجاهل ما لم يعلمن . وقول الأعشى : ولا تعبد الشيطان والله فاعبدن .... وكذلك الألفات التى تبدل من هذه النونات نحو قوله : يحسبه الجاهل ما لم يعلما ...

وكذلك الهمزة التى يبدلها قوم من الألف فى الوقف نحو رأيت رجلأ وهذه حبلأ . وكذلك الألف والياء والواو اللواتى يلحقن الضمير » .

فى حديث ابن جنى الذى أورده الدمامينى صاحب العيون الغامزة عطاء كامل لما لا يصلح أن يكون رويا وهو :

- الألف والواو والياء اللواتى للمد زائدات .
- هاءات التأنيث والإضمار مع تحرك ما قبلها ، وهاء السكت .
- التنوين بشتى صوره والألفات المنقلبة عنه .
- دلائل الوقف من همزات .. وكذلك – فيما أرى – الهاءات التى للوقف تأنيثا كانت أو سكتا .
- ملحقات هذه الزيادات من مد .

والناظر لما سبق يستطيع أن يشكل أصوات الأبجدية تجاه الروى على النحو التالى :

(ا) الصوامت(١٠) التى يلتزم مجيئها روياً وهى :

الهمزة والباء والتاء والثاء والجيم والحاء والدال والذال والراء والزاى والسين والشين والصاد والضاد والطاء والظاء والعين والغين والقاف واللام والميم والنون والهاء الأصلية أو الهاء التى سكن ما قبلها ، والياء الصحيحة والواو الصحيحة ؛ لأنهما حين يتحركان يوضعان فى حسبة الصوامت .

(ب) الصوائت ونعني بها ألف المد وواوه وياءَه وجنوح هذه المدات نحو الروى مسألة نادرة فالأساس خروجهما من نطاق الروى .

(جـ) صوامت تخرج عن نطاق الروى ويعنى بها الهاء غير الأصلية

---

(١٠) فى تمثل الصامت رويا يقول د . شكرى عياد فى موسيقا الشعر العربى ص ١١٥ : « ونحن نعلم أن الصوت الساكن هو الذى يصنع الروى دائما باستثناء المقصورات والروى ألزم للقافية من جميع أصوات اللين التى قد تدخل فى تلوينها » ويرجع هذه القضية إلى أمرين :

عدم ثبات اللين على حال واحدة لأنه يشكل بحسب الصامت قبله ؛ وهنا فصوت اللين يعتمد على الصامت وليس العكس . ولعل د . شكرى يقصد ما يتبع صوت اللين من تفخيم وترقيق وأمثلته تنحصر فى كون اللين ألفا لأنه يمثل له بكلمات را – نا – قا . ولعل الأمر فى حسبانى يصبح مختلفا لو كان قصد اللين موجها إلى الواو والياء . ونحن نرى أن رؤية اللين مرتبطة بالصامت قبله على نحو ما تصوره د . شكرى من الممكن أن تنطبق بالصورة نفسها على الصامت حين يرصد ثباته من خلال علاقته بما يسبقه فما اعتقد أن صوت الصاد المسبوق بزاى مثلا سوف تضحى قيمته مماثلة . للصاد المسبوقة بباء مثلا وهكذا .

والأمر الثانى أنه يرى فى كون الصامت منبها قويا يشبه وظيفة القرع أى باعتباره ركيزة فى ضبط الإيقاع . وإحساسى هنا كما قلت بجماع الدنة المتحققة من الصامت الذى يكون مع لينه مقطعا كاملا حيث لا استقلالية لمد فى الإيحاء بوحدة الإيقاع وإنما الاستقلالية للصامت وحده الذى يعطى الوقف عليه قيمة قد تعادل عطاء المد بعده .

وهاءات الإضمار والسكت والتأنيث وكذلك التنوين ومن المستحسن إخراج كاف الخطاب وتاء التأنيث من حيز الروى .

وأياً ما كان حد الصامت والصائت هنا من كونهما روياً أو غير روى ؛ فإن التزامهما مطلب إيقاعى مع إدراك أن الالتزام ينحو نحوين : التزام يقيم شأن الروى . والتزام يقيم شأن شئ متصل به .

وما نراه من حكم لزوم الروى أنه فى معظم الورود يعتمد على كونه مقطعاً قائماً بذاته . والصامت من الأصوات يتحقق فيه ذلك تماماً ؛ لأننا إذا اعتبرنا الحركة سابقة عليه أو تابعة له ؛ فإنه يكوّن من خلال ذلك وحدة مقطعية أياً كان مقيداً أو مفتوحاً أطلق مجراه ؛ ومن أجل ذلك لم يقبل الصائت روياً ؛ لأنه لا يمثل وحدة مقطعية مستقلة . فهو كمال مقطع ولن يصبح جزءاً من تشكيل مقطعى إلا من خلال اعتماده على صامت لا حركة أخرى قصيرة ؛ لأن الكم معها مهما طال يعود نهاية إلى الاعتماد على الصامت .

ومعنى أن يشكل الصامت مقطعاً مستقلاً . أن يكون وحدة ظاهرة الإيقاع إذا ما حدث التزام فهو قيمة نطقية أو كتلة نطقية يبرز دورها فى تمام الإيقاع . وإذا خلص الصامت لهذا التركيز الإيقاعى ، فإن مجموعة من الصوائت تنأى عنه وإن مثلت مقطعاً . فلا تقبل روياً كالهاء والتنوين ، والتنوين فى إيقاعنا دنة يقوم بأمرها المد تماماً لما فيه من تردد ومدى زمنى يوافق ما يعطيه حرف المد الذى وضع فى نطاق الوصل . أما الهاء فخلوصها روياً لا يماثل خلوص الصوامت . لأن هويتها نهاية لا تظهر وضوح الصامت حيث الوقف عليها حين تسكينها لا يظهر حدها الصوتى تماماً وكما أن الخروج معها يجعلها والمد كالصوت الواحد فى قيمة النهاية .

ويبقى من الصوامت أمرا الكاف والتاء وهما حرفان لا يوحيان بتفنن شعرى حيث يمكن لكلمات المعجم أن تحمل هذين الحرفين لاصقين لها ، فلا خصوصية معهما لصوت لغوى أو نسق لغوى عن نسق آخر وعهدنا بالحروف أن تكون مختلفة الاستعمال كما يبدو لنا من التراوح بين وجودها فى قوافى الشعر العربى قلة وكثرة فقد أضحت بعض الصوامت شيوعاً نهائياً

وضاقت نهاية الإيقاع عن صوامت أخرى . وفى سبيل إدراك نسبى للأصوات التى تشيع روياً والأصوات التى تندر نذكر محاولتين للدكتور إبراهيم أنيس والدكتور عبد الرحمن السيد تعقبهما محاولة لنا نخرج من هذه المحاولات بإدراك يبين الشيوع والندرة فى حد الروى .

للأستاذ المرحوم الدكتور أنيس فى كتابه الرائد « موسيقا الشعر » محاولات إحصائية خرج منها بنتائج أساسها موجود فى قوله ص ٢٤٨ . « ويمكن أن نقسم حروف الهجاء التى تقع روياً إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها فى الشعر العربى :

(ا) حروف تجئ روياً بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها فى أشعار الشعراء وتلك هى : الراء – اللام – الميم – النون – الباء – الدال – السين – العين .

(ب) حروف متوسطة الشيوع . وتلك هى : القاف – الكاف – الهمزة – الحاء – الفاء – الياء – الجيم .

(ج) حروف قليلة الشيوع : الضاد – الطاء – الهاء – التاء – الصاد – الثاء .

(د) حروف نادرة فى مجيئها روياً : الذال – الغين – الخاء – الخاء – الشين – الزاى – الظاء – الواو . » .

ويعقب الدكتور أنيس على الكثرة والقلة قائلاً : « ولا تعزى كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل فى الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها فى أواخر كلمات اللغة »[١١] . ويكفينا دلالة تعليقه الأخير ؛ لأن دلالة الكثرة المعجمية يحوطها تفسير صوتى يجعل الثقل والسهولة أساسين حاكمين للورود . فحين ترفض الظاء نهاية فليس لذلك من تعليل صوتى إلا الثقل الوارد من خلال وضع الظاء فى نسق صوتى مع ما يجاورها .

---

(١١) موسيقا الشعر ص ٢٤٨ .

في إطار ما سبق حاول الدكتور عبد الرحمن السيد[١٢] أن يرتب حروف الهجاء باعتبارها قافية من خلال إحصاء قام به عن كتاب الأمالي الذي ضم (٧٢٥٤) من أبيات الشعر . وقد خرج بالنسب الآتية :

		بيتاً	بنسبة			بيتاً	بنسبة
الراء	:	(١٠٨٤)	١٤,٩٪	القاف	:	(٢٠٣)	٢,٧٪
اللام	:	(٩٨٥)	١٣,٥٪	ألف المد	:	(١٢٧)	١,٧٪
الدال	:	(٨٠٣)	١١٪	السين	:	(١١٥)	١,٥٪
الباء	:	(٧٧٥)	١٠,٦٪	الفاء	:	(١٠٨)	١,٤٪
النون	:	(٧٤٣)	١٠,٢٪	الضاد	:	(٩٣)	١,٣٪
الميم	:	(٧٠٨)	٩,٧ ٪	الكاف	:	(٨٨)	١,٢٪
العين	:	(٤٤٦)	٦,٤ ٪	الجيم	:	(٦٨)	٠,٩٪
الياء	:	(٢٦٥)	٦,أذ ٪	الهمزة	:	(٦٥)	٠,٨٪
الحاء	:	(٢٥٤)	٣,٥ ٪	الواو	:	(٢٦)	٠,٣٪
الطاء	:	(١٧)	٠,٢٪				

وقد وجد الدكتور عبد الرحمن السيد حروفاً تمثل ندرة كاملة ومن ثم لم تخضع لإحصاء وهي : الزاي والضاد والظاء والثاء والهاء والخاء والذال والشين وانتفى في إحصائه وجود صوت الغين . ومن خلال هذا الجدول الإحصائي نلاحظ مايلي :

١ – أثبت الجدول ندرة أو نفياً للحروف التي جاءت نادرة عند الدكتور أنيس اللهم إلا ألف المد حيث مثل مجيئها روياً ١,٧٪ . أما الواو التي مثلت في جدوله ٠,٣٪ فلم يصرح الدكتور بهويتها أمن قبيل الصوامت هي أم من قبيل الصوائت وتلك مسألة تحتاج إلى تحديد حيث هناك فارق بين كون الواو حرفاً صحيحاً وكونها حرف مد . وقد مثلت الهاء حين وردت ندرة بالغة . والكاف – مع كونها أصلية تبادل الضمير – وصلت نسبتها إلى ١,٢٪ وهي نسبة قليلة إذا ما قورنت ببقية الأصوات في الجدول .

(١٢) العروض والقافية ص ١٠١ – ١٠٢ .

٢ — هذه النسب تقريبية تقبل التغيير فى حدودٍ من ديوان إلى ديوان فما علت نسبته هنا قد تنخفض فى ديوان آخر .

٣ — فى إحساسى أن الجدولة من خلال كتاب يجمع مختارات لا تعطى حداً تاماً لنسبة الورود . والأَوْلى أن يتخذ ديوان واحد لشاعر واحد أساساً للتوزيع حتى ندرك كيف يتعامل هذا الشاعر مع أصوات الأبجدية روياً ؛ لأن ديواناً مثل ديوان البحترى لو وقفنا عند سينيته فقط لبلغت نسبة السين هنا حداً يفوق ما جاء فى كتاب الأمالى . إننا لو حددنا نسباً من كتب موسوعية كالأغانى والعقد الفريد مثلاً فإن النسب تنسب إلى قصائد لا ترتبط بشاعر واحد بل بمجموعة كبيرة فكيف يمكن استخلاص التركيز على روى وإهمال روى آخر ونحن لم نرصد كل ما جاء به الشاعر ! .

٤ — نسبة الصوامت من الواجب أن تحكم من خلال الوصل وعدمه فالدال وهى مقيدة يختلف كمها من ناحية الورود عنها وهى موصولة بمد ، بيد أن صوتاً كالميم من الممكن أن يتحمل غياب الوصل ويأتى كثيراً . وكذلك صوت النون ؛ لأن الغنة الموجودة بهما تغطى إحساس المد وتعادل قيمته الصوتية .

وإذا حق لنا بعد المحاولتين السابقتين أن نعتمد جدولاً يمثل ندرة الورود لأصوات الروى معتمدين على مجموعة من الدواوين [١٣] الشعرية ناظرين إليها فى مجموعها النهائى فإننا نقول :

---

(١٣) من الدواوين الشعرية التى قمنا بجدولتها ولم نضعها فى الإحصاء العددى الذى قمنا به وإن كانت تؤكد نسبنا .

١ — شعر على بن جبله الملقب بالعكوك ، ولم نجد فيه ورودا لقوافى : الصاد — الضاد — الطاء — الظاء — الذال — الزاى — الشين — الغين — الثاء .

٢ — ديوان البوصيرى . ولم نجد فيه قوافى : الثاء — الغين — الخاء — الذال — الطاء — الضاد — الشين — الصاد — الزاى .

٣ — مجموعة دواوين عمر أبو ريشه فى مجلد واحد . لم نجد فيها قوافى : الضاد — الطاء — الظاء — الذال — الزاى — الشين — الخاء — الغين . =

من ملاحظاتنا فى تصفح دواوين الشعر قديمة وحديثة وجدنا نفرة هذه الدواوين من تقبل أصواتٍ معينةٍ . تلك الأصوات التى حكم عليها بالندرة فى محاولتى الدكتور أنيس والدكتور عبد الرحمن السيد . وفى تصفحنا للشعر المعاصر وجدنا أنه أشد رفضاً لهذه الأصوات فقد خلت دواوين عدة من هذه

= ٤ - ديوان الخليل . نظم خليل مطران ، ولم نجد فيه قوافى : الضاد - الطاء - الظاء - الذال - الزاى - الخاء - الثاء - الغين .

٥ - ديوان لبيد . من النوادر السابقة لم ترد له إلا ضادية مكونة من ستين بيتا وظائية مكونة من أربعة أبيات .

٦ - ديوان الماحى . لا وجود فيه لقوافى : الصاد - الضاد - الطاء - الظاء - الذال - الزاى - الشين - الخاء - الغين - الثاء .

٧ - ديوان ذكريات شباب . للدكتور عبد القادر القط ، ولا وجود فيه لقوافى : الصاد - الضاد - الطاء - الظاء - الذال - الزاى - الشين - الثاء - الغين - الخاء .

٨ - ديوان عمر بن أبى ربيعة ، ورغم كثرة أبياته فلم يرد فيه من الأصوات السابقة إلا الصاد سبع عشرة مرة ، والثاء ثلاث مرات ، والذال مرتين ..

٩ - مجنون ليلى لأحمد شوقى ، وقد وردت فيه من السوابق الثاء أربع مرات ثائية مكونة من ثلاثة أبيات وبيت مفرد ، والثاء عنده من السماجات الشعرية فى مسرحيته فحوارها كز غير سلس . راجع ص ٣٩ من المسرحية .

١٠ - مصرع كليوباترا . لأحمد شوقى . لم ترد فى هذه المسرحية قوافى : الضاد - الظاء - الطاء - الذال - الشين - الزاى - الصاد - الخاء - الغين .

١١ - ديوان ملتقى العبرات لمحمد طاهر الجبلاوى ، ولا وجود فيه لقوافى : الضاد - الظاء - الطاء - الذال - الزاى - الثاء - الخاء - الغين - الشين .

١٢ - ديوان أنات حائرة للشاعر عزيز أباظة ولم ترد فيه القوافى السابقة .

١٣ - ديوان أبى مسلم الباهلانى . ولم ترد فيه من القوافى السابقة إلا طائية عدتها أربعة وستون بيتا .

١٤ - ديوان حازم القرطاجنى وفيه من الطاء سبعة وتسعون بيتا ، ومن الصاد أربعة وخمسون بيتا ، ومن الظاء ثمانية وعشرون بيتا .

١٥ - ديوان أغانى الحياة لأبى القاسم الشابى ، ولا ورود فيه للقوافى السابقة إلا أربعة أبيات للشين وكذلك للصاد وبيتين للطاء وعشرين بيتا للضاد .

١٦ - ديوان مجنون ليلى جمع وتحقيق عبد الستار فراج . ورغم كثرة أبياته فلا ورود فيه للقوافى السابقة إلا أربعة أبيات للشين وكذلك للصاد وبيتين للطاء وعشرين بيتاً للضاد .

القوافى تماماً ، ومن أجل ذلك لم ترد لدينا تاءٌ أو خاءٌ أو ذال أو زاى أو شين أو صاد أو ضاد أو طاء أو غين اللهم إلا ندرةً نادرةً تثبت حكم قضيتنا ، وسر ذلك لدى الشاعر المعاصر أنه لم يجد فى مَعين معجمه الشعرى ولغته المعاصرة معطيات الكلمات التى رويها على سبيل المثال : أبث – بلث – بيث – جوث – بوث – ثبث . ولا : برغث – برعث – خبثث – جبقث[١٤] . تلك المعطيات التى آضتْ جزءاً من معجم استعمالى لم يَعُدْ له وجود فى ثقافته ولا استخدامه المعاصر ، وليست الندرة هنا قرينة الشعر المعاصر فقط فقد ندرت هذه الكلمات فى معين الشاعر القديم معجمياً . والذى يريد ذلك عليه أن يقارن صوتاً كالثاء بالباء فى لسان العرب لابن منظور أو صوتاً كالغين بالسين فى هذا المعجم نفسه .

وفى محيط الشعر التراثى أضحت الندرة النادرة أساس ورود هذه الأصوات روياً فجماع أبيات الدواوين التالية :

سقط الزند – اللزوميات – ديوان المتنبى – ديوان أبى نواس – ديوان ابن المعتز – ديوان ابن زيدون . وصل إلى (٣٤٠٨٠١) أى ما يقرب من خمسة وثلاثين ألف بيت وقد كان حصاد الأصوات النادرة فى هذه الدواوين مايلى :

الغين	:	١٤ مرة ولم ترد إلا فى لزوميات المعرى	الصاد	:	١١٥ مرة
الظاء	:	٣١ مرة	الشين	:	١٧٥ مرة
الخاء	:	٤٤ مرة	الزاى	:	٢١٩ مرة
الثاء	:	٩٠ مرة	الضاد	:	٢١٩ مرة
الذال	:	٩٧ مرة	الطاء	:	٣٣٠ مرة

ومع إدراكنا بتفاوت نسب هذه الحروف من ديوان إلى ديوان فإن هذه الحسبة

---

(١٤) هذه كلمات موجودة بلسان العرب لابن منظور فى قافية الثاء .

لا تمثل شيئا ذا بال إذا ما قورنت بكم الأبيات الذى وصل إلى خمس وثلاثين ألفاً كما رأينا .

والذى ضاق بهذه الأصوات كما علمنا أن تكون روياً قلتها المعجمية . والمعجم اللغوى معين وعطاء للفنان لأنه أداته وأداة إيقاعه ؛ ومن أجل ذلك لم يعدم الشاعر تصرفاً من قلة هذا المعين أن يكرر كلماته فى أمثال هذه القوافى مقلباً إياها عن طريق الاشتقاق فى قصيدة واحدة . فها هو المعرى فى لزومياته – ونحن ندرك ما هو المعرى وعْياً وإدراكاً بلغته – حين جاء بالغين كانت كلمات قوافيه :

بلغ – ولغ – لغى – الراغى – افراغى – بلغ – بلغا – بالغ – بلغ – ولغ – والغ – ولغ .

فقد تحركت قوافيه فى خمس كلمات : الأولى « بلغ » وجاء منها بخمس قوافٍ (بلغ – بُلَغْ – بَلَغ – بالغ – بلغ) . والثانية « ولغ » وجاء منها بأربع كلمات (وَلَغ – ولِغْ – والِغْ – ولغ) . وبقيت الكلمات الأخرى (لغى – الراغى – افراغى) دون تكرار لكنه لوقُدِّرَ له أن يأتى بأبيات أخرى ما عدم أن يرجع إلى تكرار هذه الكلمات أو الاشتقاق منها . وانظر إليه مرة أخرى إلى استخدام صوت الخاء حيث وردت عنده ثلاثين مرة : (وسخ – رسخ – فسخوا – نسخوا – سبخ – طبخوا – رخى – صراخ – تراخى – برْخ – شرخ – مرخ – كرخ – فرخ – افراخى – فسخا – نسخا – مسخا – رسخا – تصرخ – يتسخ – فسخ – نسخ – سبخ – طبخا .. الخ) . ولنا أن نعلم أن جذر « وسخ » قد ورد فى كلمات (وسخ – يتسخ) وأن « فسخ » وردت فى (فسخوا – فسخا – فسخ) . وأن « نسخ » وردت فى (نسخوا – نسخا – نسخ) الخ . فالندرة إذا صاحبت ندرة معجمية استعمالية . وحين نجعل الاستعمال أساساً للحكم فإن هذا الأمر يحتاج من الدارسين اللغويين إلى رصد استعمالى يفوق الفترات التى سجلت فيها المعاجم .

وليست الندرة بالضرورة مسلمة إلى كراهية ونفور استعمالى ؛ لأننا عهدنا أن الاستعمال فى كثرته ينحو ناحية السهولة واليسر ؛ ومن ثمّ فإن ندرةَ هذه الأصوات راجع إلى صعوبة وكزازة حين استخدامها ، والشاعر نقاد يختار وينتقى أوقع الأصوات وأكثرها اتصالاً بالنغم الموسيقى وبخاصة فيما إذا كانت هذه الأصوات قمة الإيقاع وخاتمته .

وقد أضحى التصرف الصوتى لهذه الأصوات موحياً بصعوبة صوتية مما يدل على أن القول بها نهاية يسلم فى كثير منها إلى صعوبة نطقية فالدكتور إبراهيم أنيس يرى أن من الأصوات التى تتطلب جهداً عضلياً أكثر ومن ثم نستطيع عدها من الحروف رديئة الموسيقى حيث تأباها الآذان أحرف الاطباق كالضاد والطاء والظاء والصاد(١٥) . ومع التسليم بأن ما يصعب فى لغة قد يسهل فى أخرى وأن ما يصعب فى سياق قد يسهل فى سياق آخر ؛ فإن من المدرك أن هناك اشتراكاً عاماً حول وجود حروف تحتاج إلى جهد عضلى كبير كالشين والصاد والضاد والطاء والظاء . ولعل إحصائية للدكتور أنيس حول شيوع هذه الحروف تثبت أن أقل استخدام أضحى للذال والخاء والصاد والشين والضاد والعين والثاء والزاى والطاء والظاء(١٦) .

وفى توزيع لمزهر السيوطى حول تجاور الأصوات وما خف منها بناء على الانتقال من حرف إلى حرف والنطق بالكلمة . رأى السيوطى أن الملائمة حصلت بالنسبة للثلاثى فى اثنتى عشر صورة ، والذى يخصنا نهاية هذه الملائمة تلك التى نردها قافية حيث مثلتها أشباه الكلمات الآتية :

عدب – دمع – بعد – دعم – بدع – عرد – علن – فعم – فدم – نعل – نمل . وواضح أن نهايات هذه الكلمات التى خلصت إليها السهولة تحوى أصوات الباء والعين والدال والميم والنون ولم يرد فيها صوت من الأصوات المحكوم عليها بالندرة قافية(١٧) .

من الحديث السابق نخلص أن الروى يتمثل فى الأبعاد التالية :

(ا) كونه صامتاً يؤسس وحده أو مع المد مقطعاً ترتكز عليه وحدة الإيقاع الأخيرة .

(ب) أن هذا الصامت باعتباره قافية تندر أو تنتفى منه حدود أصوات

---

(١٥) راجع موسيقى الشعر ص ٢٨ بتصرف .

(١٦) موسيقى الشعر ص ٣٦ بتصرف .

(١٧) فى هذا راجع المزهر للسيوطى ص ١١٥ ، وقد أضاف الدكتور تمام حسان إلى رؤيته حديثا رائعا فى مناهج البحث فى اللغة ص ١٣٦ .

معينة كالثاء والخاء والذال والزاى والشين والصاد والضاد والطاء والظاء والغين ، ولعل الإحصاء الوارد ممثلاً للقديم والحديث يثبت ذلك .

(جـ) أن ندرة هذه الأصوات يرجع فى المقام الأول إلى ندرة ما ورد منها فى استعمال العرب وحوشية ما وجد ، وفى المقام الثانى إلى صعوبة عضوية حققتها هذه الأصوات فى صيغ اللغة وبخاصة إذا كان الاعتماد عليها نهاية إيقاع يحتاج إلى ضغط ؛ لأننا وقتها سوف نجمع بين جهدين : جهد الصوت الآتى قافية وجهد النبر أو الضغط على المقطع الأخير .

(د) يحتاج الروى إلى مد وراءه وما جاء منه مقيداً مطلبه قليل فى شعر غنائى . وإن أصبح مقيداً فلا صلاحية له فى غناء إلا لو حددت طبيعة الروى بأن كان صامتاً يوحى فى نطقه بذبذبات المد ومداه كأن يكون نوناً أو ميماً أو مردوفاً بمد قبله كما فى الكلمات عماد – زمان – سلام – عراك ... الخ .

(هـ) أن الروى يشكل مع ما قبله وما بعده قيمة القافية مكتملة فلا انفراد له إيقاعياً وإن كانت قيمته واضحة ، وعدم الاعتماد عليه منفرداً فيما أحسب مميز لإيقاع الشعر وإلا لأضحى بنيان القافية شبيهاً ببنيان سجع فى أسلوب نثرى يجعل الاعتماد على صوت وحيد مكرر سمتاً له .

الوصـــل

من خلال التعرف على صورة الروى أدركنا حد الوصل وهو ذلك الصوت النهائى الذى لم تقبله القافية روياً . والذى أصبح وصلاً فى عرف الدارسين :

١ – أصوات المد الناتجة عن إشباع الصامت السابق أو التى تمثل ضميراً من الضمائر أو التى أبدلت من التنوين .

٢ – التنوين مطلقاً للتنكير كان أم للترنم أم لغيرهما .

٣ – صوت الهاء الذى لم يسكن ما قبله سواء أكانت هذه الهاء ضميراً أم للسكت أم للتأنيث .

٤ – بعض ضمائر لم يتقبلها التفنن الشعرى فى كثير من استعمالاته روياً ، وكانت من قبيل الصوامت كتاء التأنيث وتاء الفاعل وكاف الخطاب ، والعهد بهذه الأصوات أنها تقبل روياً فيما لو بادلت شيئا غير الضمير فى القصيدة الواحدة[1] . والملاحظ على الوصل أنه قرين الروى غير المقيد ؛ لأن

---

(١) فيما يتصل بالتاء التى لضمير المؤنث ، وفيما يتصل بكاف الخطاب فإن أبا يعلى يراهما قافية لأنهما قويان يستعملان فى الروى استعمال الميم والنون وحين يحدث التزام حرف قبلهما فهذا كما يقول أبو يعلى « يستحب للشاعر ليدل على قوة مُنّته » راجع القوافى لأبى يعلى ص ٧٠ .

وعبارة أبى يعلى قريبة من عبارة أبى العلاء فى اللزوميات ص ٣٢ حيث يقول : « وهذا إنما يفعله الشاعر لقوته ولو تركه لم يدخل عليه ضعف » وما يحدث للتاء حادث للكاف فقد عَنّ لبعض الشعراء أن يلتزم ما قبلها رويا مع وضعها وضع الوصل من ذلك قول السلكة أم السليك أو أم تأبط شرا كما جاء فى العقد الفريد جـ ٣ ص ٢٦١ .

طاف يبغى نجوةً من هلاكٍ فهلَكْ
ليت شعرى ضلّةً أىّ شئٍ قتــلك
أمريض لم تعـدْ أم عدوٌ ختـلك

تقييد الروى معناه الصمت عنده ؛ ومن ثم فإن إطلاق الروى جريان به إلى الوصل ومادام الوصل تتمة للروى فاللزوم فيه بداهة متحقق مادمنا قد التزمنا حد الروى ، وقد أفضت سلامة الوصل بالشعراء إلى الوقوع فى أخطاء لغوية من أجل الحفاظ على سمته الإيقاعى ، وأطلقت من أجله حركات إعرابية ما كان لها أن تأخذ أكثر من كمها المعهود للحركات القصيرة ، وأضحى الإبدال فى بعض صوره مطلباً ضرورياً للحفاظ عليه كما هو واضح من تحويل التنوين إلى ألف مد مساوقة لألفات النص .

وحين يكون هذا الوصل نغمة نهائية فى إيقاع الشعر فإن الترنم سمة هذا الوصل . فحروف الإطلاق ألفاً أو واواً أو ياءً مط لحركة الروى جئ بها للترنم . وجُلُّ الشعر يؤكد ذلك . ولعل حديثاً واعياً لسيبويه يثبت ذلك . يقول سيبويه : « وإنما ألحقوا هذه المدة فى حروف الروى لأن الشعر وضع للغناء والترنم به »[٢] . ومثل ذلك التنوين لما فيه من دنّةٍ إيقاعية هى أساس الترنم . ألم يكن من وظائفه الإيقاعية أن يأتى للترنم مضافاً لنون روى كما فى قول الشاعر :

قالت بنات العم يا سلمى وإنْ   كان فقيراً معدماً قالت وإنْ

أم تولى بك ما غال فى الدهر السُّلَكْ ..الخ

وفى التزام ما قبل الكاف أيضا واستحسان ذلك قول أبى نواس :

الهنا ما أعد لكْ

مليك كل من ملكْ

لبيك قد لبيت لكْ

إلى آخر أبياته المعروفة حيث التزم اللام قبل الكاف رغم أن الكاف ليست ضميرا فى كل الأبيات . وللمعرى نص فى سقط الزند ص ٢٢٨ مكون من تسعة عشر بيتا التزم فيه ما قبل الكاف ؛ حيث جعل الواو ثابتة رِدْفاً دون أن يبادل بينها وبين الياء ، ومطلع هذه القصيدة :

أبني كنانة ، أنّ حشو كنانتي   نَبْلا بها نُبُل الرجال هُلُوكُ

وفى نص آخر له التزمها وهى ليست ضميرا . وقد لوحظ حين الالتزام بها غالبا أن تكون مردوفة بمد قبلها .

(٢) الكتاب لسيبويه جـ ٢ ص ٢٩٨ / ٢٩٩ .

لقد كان يكفى الوزن النون الأصلية التى للشرط ، ولكن جماع نون معها يظهر إيقاع الترنم ، وهو إيقاع مفصح عن شعر غنائى . لقد قامت مقام ألف الإنشاد فى مطلع قصيدة جرير الدامغة التى يقول فيها :

أقلى اللوم عاذِلَ والعتابنْ وقولى إن أصبت لقد أصابن

وقول المنشد :

داينتُ أرْوى والديون تقضنْ فمطلتْ بعضاً وأدّت بعضنْ

وقد رأينا أن الكاف والهاء إذا التزمهما شاعر فإنه واضع لهما غالباً فى رحابة مد قبلهما أو بعدهما .

بدا أن الوصل يعتمد على أصوات يتأتى لها قوة إسماع إيقاعى ورنين يجعل النهاية قمة التركيز الإيقاعى للبيت . فالأصوات كالأجسام المتحركة « لكن بعض مصادر الصوت مثل الشوكة الرنانة والأوتار لها ميل طبيعى نحو التذبذب . فبمجرد قرْعها أو شدها تذهب فى التذبذب بمعدل معين . وبعضها الآخر مثل الطبول وأسطح المناضد لها ميل أقل نحو التذبذب . إنها تسبب ضجيجاً noise حين تقرع ولكن تذبذبها يتوقف بسرعة »(٤) . ونحن نحسب أن أصوات الوصل من هذا النوع الأول الذى يشبه الأوتار ، حيث تمثل صدى البيت حين إتمامه . فلو أن ناطقاً شدا بالبيت فى فراغ ، فإن الصدى الآتى إليه يصله من الوصل واضحاً مسموعاً . ولعل الوصل يحتاج إلى قطع لحد البيت عن تاليه من خلال وقفة يحددها مداه الزمنى ؛ ومن هنا فلن نقبل تضميناً إلا لو كانت الصلة بين البيتين قائمة وأصبح الوصل قصير المدى حتى يحس من خلاله الاتصال .

الوصل هو القفلة النهائية لنغم البيت فى الروى المطلق وحْده أو مع تابعه الذى يسمى خروجاً ، وقبل الوصول إلى الخروج نلحظ أن من الوصل ما اعتبر

---

(٣) راجع الخصائص جـ ٢ ص ٩٦ بتصرف .

(٤) دراسة الصوت اللغوى ص ١٤ .

حرفاً مشدداً فى النهاية ؛ حيث يتحلل الحرف إلى صوتين داخلياً . وهما صوتان بحكم الإدغام ملتزمان . فلو وقف على هذا الحرف المشدد فإن ضياعاً للصوت الثانى يعتبر أمراً لازماً . ومن خلال ذلك بالإمكان أن يبادل المشدد غير المشدد . يدل على ذلك قول عمر بن أبى ربيعة (٥) :

قلتُ ما جشّمتنا من حُبّكمْ   يابنة الخيْرين أدْهى وأمَرّْ
ولقد زاد فؤادى حزنـا   قولُها لى ارْع سِرّى يا عُمَرْ

فقد بادلنا بين كلمة « أمر » وراؤها كانت قبل الوقف مشدده ، وبين راء عمر المفردة وهنا يحق أن ننظر حسبة القافية من خلال روّيها ووصلها حسبة الوقف على الكلمات . فالوقف يتم فيها على النحو التالى :

إما بالسكون أو بالمد أو بالسكت ممثلاً من خلال هائه . والوقف بالسكون يقف بالروى عند حدّ التقييد غير أن هذا المقيد قد يسبق بصامت متحرك ؛ ومن هنا يمثل مع صامته السابق مقطعاً كاملاً كقول خليل مطران(٦) :

فيم احتابسك للقلـم   والأرض قد خضبت بدمْ
قل يا فتى الشعراء قُلْ   لبتك أم عصت الهممْ

فالروى المقيد مع سابقه الصامت كوّنا مقطعاً من نوع (ص‌ح‌ص) فى البيتين إذْ مقابله اللغوى (دمْ – قمْ) .

وقد يسبق بحركة طويلة أى مد . وهنا يقصران معاً عن تشكيل مقطعى ؛ ومن ثم فهما بحاجة إلى الاعتماد على صامتٍ قبلهما ؛ حيث يرفض فى إطار داخلى بداية المقطع بحركة كما يقول خليل مطران أيضا(٧) :

نهفو إلى الزهراء شوقاً فإنْ   جفت جفانا صفونا والسلامْ
إذا أتى الليل سهرنا لهـا   بأعيـنٍ مفتونـةٍ لا تنـامْ

---

(٥) ديوان عمر بن أبى ربيعة ص ٩١ .
(٦) ديوان الخليل ص ١٤٧ .
(٧) ديوان الخليل ص ١٠٢ .

فالروى الميم حين اعتمد على المقطع لم يتقبل أن يسبق بالمد وحده بل أضاف إليه صامتاً قبل المد . فأصبح مقطعه النهائى فى البيتين : « لامْ – نامْ » وهو مقطع من نوع (ص ح ح ص) . وهو صورة شائعة فى حد القافية للمقطع الذى توالى فيه ساكنان ذلك أن مقطع الوقف الآخر الذى يتمثل فى كلمتى « بكْرْ – عمْرْ » نادر الوجود قافية لضياع قيمة الروى من خلال الصمت الوارد من ساكنين مقفلين لا أثر لمد بينهما .

والوقف بالمد وهو ميزة فى إيقاع الشعر يجعل الروى والوصل كتلة نطقية واحدة لا يحتاجان إلا ما يتممهما مقطعياً ؛ لأن قول المعرى :

أرى العنقاء تكْبُرُ أَنْ تصادا فعانِدْ من تطيق له عنادا

يمثل الروى والوصل فيه مقطعاً واحداً هو (دا) وهو مقطع من نوع (ص ح ح) .

وحين يأتى الوصل هاءً فإنه يشكل أيضا مع الروى وحدة مقطعية واحدة حين الوقف عليه فالكلمات : به – لهْ – فاطمه – مهْ . نهايات تشكل مقطعاً من نوع (ص ح ص) . فإذا ما أضحى له خروج فإن الروى يمثل حينئذ مقطعاً مستقلاً غير محتاج إلى اعتماد قبلى ؛ لأن كلمات القوافى التى من أمثال : « غرامها – سلامها – ذمامها » . يكوّن حرف الميم فيها وهو الروى مقطعاً مستقلاً . بينما يشكّل الوصل مع خروجه مقطعاً آخر ومن ثم تأتى مقاطع الكلمات السابقة : مُ – ها . أى ص ح – ص ح ح .

الخـروج [1]

وهو مد فى نهاية القافية ناتج عن مطل حركة هاء الوصل . وإذا كان وجود المد نهائياً ؛ فإن لزومه أمر حتمى ، ومن هنا نستطيع أن نقول إن الالزام الذى يحققه الشاعر يتمثل فى الوصل والخروج لأنه قد يقبل موسيقياً تخالف فى الروى إذا ما تلاه وصل ولا تفريط فى وصل أو خروج . فالإيقاع يفرض ثباتهما وحين يحق لشاعر أن يتجنب جعل كاف الضمير أو تاء التأنيث روياً ، فإنه بالإمكان بناء على ذلك أن نتصور إشباعهما من قبيل الخروج . فليس غريباً أن نتقبل التاءات فى تائية كثير عزة وصلاً . وأن نقبل إشباعهما خروجاً فحين يقول :

خليليّ هذا ربْعُ عزّة فاعْقلا   قلوصَيْكما ثمّ ابكيا حيثُ حلّتِ

فاللام روى والتاء وصل وياء المد خروج بناء على ذوق هذا الشاعر . وقد يحق للدارس أن يسمى حركة الوصل نفاذا فإذا ما تم إشباع لها تحولت إلى خروج . وأن يسمى حركة الروى مجرى فإذا ما تم إشباعها تحولت وصلاً . وفى هذا إيحاء بإمكان تبعيض الوصل أو الخروج وهو أمر لا نقبله لعدم قبول حركة قصيرة فى مجال وقف وانتهاء إيقاعى . وإذا كنا ندرك عدم صلاحية الحركة القصيرة للوقف فإما أن تلغى ويكتفى برويها وإما أن تشبع وتأخذ حدها فى الإطالة ؛ ومن هنا تكون التجزئة مسألة افتراضية لا مبرر لها .

---

(١) يقول الدماميني حول تسميته : « وسمى هذا الحرف خروجا لأنه به يكون الخروج عن البيت » العيون الغامزة ص ٢٥١ . وهو يقصد أن بالخروج يتحقق انتهاء البيت لأنه لا يعقل أن يكون الخروج خروجا عن الإيقاع ، وإذا ما كان للنهاية أن تسمى خروجا ؛ فأين منها الوصل الذى ليس هاء ، وأين منها الروى المقيد ! .

الـردف

وهو حرف المد الذى يسبق الروى مباشرة ويكسب إيقاع القافية وضوحاً ولا يقتصر أمره على المد وحده بل عليه وعلى اللين . ومن مجمل أحاديث العروضيين مع متابعة استعماله ندرك أن الردف يتصل أمره بحروف ثلاثة تتوزع على النحو التالى :

الألف التى نعنى بها المد وعلامتها فتح ما قبلها . والواو التى للمد وعلامتها ضم ما قبلها . والياء التى للمد وعلامتها كسر ما قبلها . يضاف إلى ذلك الواو التى للين وكذلك الياء وعلامتهما فتح ما قبلهما ؛ ومعنى وجود الفتح أنهما ليسا امتداداً له . فهما وحدتان صوتيتان مستقلتان على حين أن وجود كسرٍ قبل الياء وضمٍ قبل الواو يسلم إلى امتزاجٍ بين هاتين الحركتين والحرفين اللذين بعدهما . فما الكسرة إلا جزء الياء وما الضمة إلا جزء الواو فهما فى الحسبان شئٌ واحد .

وكى يظهر أمر الكيف واضحاً فى حدود القافية نقول إن الردف إذا كان ألفاً فأمر الالتزام فيه قائم فى كل أبيات القصيدة حيث لا مبادلة بينه وبين صوت آخر . فالمعرى حين يقول(١) :

أرى العَنْقَاء تكْبر أن تُصادا   فعانِدْ من تطيقُ له عنادا
وما نهنهتُ عن طلبٍ ولكن   هى الأيام لا تُعْطى قيادا
فلا تلم السوابقَ والمطـايـا   إذا غرضٌ من الأغراضِ حادا

وحين يقول(٢) :

أفوقَ البدرِ يوضعُ لى مهادُ   أم الجوزاء تحت يدى وسادُ

---

(١) سقط الزند ص ٦٠ .
(٢) سقط الزند ص ٣٤ .

قنعتُ فخِلْتُ أن البدر دونى　　وسيّان التقنّعُ والجهـادُ
وأطْربنى الشبابُ غداةَ ولّى　　فليت سِنيه صوتٌ يستعـادُ

وحين يقول[3] :

غير مجدٍ فى ملتى واعتقادى　　نوحُ باكٍ ولا ترنم شـادِ
وشبيه صوت النعـى إذا　　قيس بصوت البشير فى كل ناد
أبكت تكلم الحمامة أم غنت　　على فـرع غصنهـا الميـاد

فإن أبياته تثبت التزاماً للألف التى قبل الروى رغم التغيرات الصوتية فيما بعد الروى حيث جاء الوصل ألف مد أحياناً وواو مد أو ياءه أحياناً أخرى وقد جاء الألف ردفاً مع روى صامت غير متبوع بوصل كما فى قول المعرى[4] :

جاءوا عليها محكمات الأدراعْ
وكلّهم قد اكتسى نهى القاعْ
وجئت للإرماح مبسوط الباعْ　　الخ .

ومعنى هذا أن الألف أصبحت قيمة إيقاعية وحداً من حدود القافية لالتزامها حين يؤتى بها ردفاً ويصبح دورها الإيقاعى أكثر قوة فيما لو كان الروى الذى بعدها غير موصول لأنه سيحتاج إليها فى تبيان إيقاعه .

ومن قبيل الحفاظ على الكيف فى القافية أيضا ما رأيناه من التزام الواو وكذلك الياء . وحين أمكنت المبادلة بينهما فقد قامت على أساس من اتفاق مذاقهما . فلم تبادل واو المد إلا ياء المد ولم تبادل الواو اللينة إلا الياء اللينة حتى يظل للكيف دوره فى إيقاع القافية . فحين يقول المتنبى :

أفسـدت بيننـا الأمانات عيناهـا وخانتْ قلوبهـن العقـولُ
وإذا خامر الهوى قلْب صَبٍ　　فعليهِ لكلّ عينٍ دليـلُ

---

(٣) سقط الزند ص ١١١ .
(٤) سقط الزند ص ٢٥٢ .

فإن القافية فى البيت الأول جماع مقطعين من نوع واحد هما : قو – لو أى من نوع ص‌ح‌ح – ص‌ح‌ح . وفى البيت الثانى جماع مقطعين هما : لى – لو وهما من نوع ص‌ح‌ح – ص‌ح‌ح أيضا . وهنا لم يمثل اختلاف صوت الردف فارقاً فى حد القافية . وحين يقول بشار(٥) :

رَبابة ربّة البيت تصبُّ الخلّ فى الزيتِ
لها عشرُ دجاجاتٍ وديكٌ حسن الصوت

فإنه يبادل بين ياء اللين وواو اللين للاتفاق المقطعى فى حد القافية حيث القافية الأولى : « زىْ – تى » أى ص‌ح‌ص – ص‌ح‌ح . والقافية الثانية : « صو – تى » أى ص‌ح‌ص – ص‌ح‌ح . ومن ذلك أيضا قول الشاعر(٦) :

كنت إذا ما جئته من غيبِ
يشم رأسى ويشم ثوبى

لم يكْره الإيقاع كما رأينا تبادل الواو والياء المتماثلتين مداً أو ليناً فى نطاق الردف . وحين كان الردف ألفاً كما رأينا لم نجد لها مماثل كيفى إلا مثيلها والمثيل لها ألف أخرى . أما الواو والياء فحدهما فى الاستخدام واحد . وتلك حقيقة مدركة من خلال فهمهما الصوتى عند الدارسين من قدامى ومحدثين(٧) .

---

(٥) العمدة جـ ١ ص ١٦٠ .

(٦) العيون الغامزة ص ٢٥٤ .

(٧) لنا مقال فى حولية دار العلوم الماثلة للطبع الآن والتى سوف تظهر قريبا بعنوان قضايا صرفية نحاول إثبات التلاقى بين الواو والياء فيه ، ومن هذه المواطن .

١ – أن مواطن الإعلال فيها تكاد تكون متشابهة تماما .

٢ – أنهما يترددان بين الصحة والإعلال فسيمتهما لدى علماء الأصوات أنهما أنصاف الحركات .

٣ – انتاجهما النطقى يكاد يكون متقاربا .

٤ – يتحول أى منهما إلى الآخر . دلالات كثيرة مدركة لدى علم الأصوات والصرف والإيقاع .

وما نلاحظه أن التبادل فى حدود المد بين الواو والياء ليس بالقليل فكثرة القصائد التي ردفها واو تبادلها الياء والعكس أيضا صحيح . وربما كان هذا التبادل قليلاً فى إطار اللين والمتصفح لديوان أبى نواس ربما أدرك هذه الحقيقة ففى قصيدة له بعنوان « هيهات » ص ٧١٢ والتى مطلعها :

أيا ليل لا انقضيتْ ويا صبح لا أتيتْ

التـزم ياء المد فى كل أبياتها . إن عبيد بن الأبرص حين جاء بردف ليِّن بادل بين الواو والياء مرة واحدة فقصيدته التى مطلعها :

ياذا المخوفِنا بقتل أبيه إذلالاً وحيْنا .

التزم فيها الياء اللينة ردفاً ، ولم يخرج عن هذا الالتزام إلا مرة واحدة فكلمات قوافيه : حيْنا – ميْنا – غليْنا – إليْنا – ديْنا – حميْنا – انهَيْنا – انتوينا – انتشينا – بنينا – أبَينا – رمينا – نوينا – مضيْنا – لدينا – استبينا . ومع هذه الياءات اللينات لم ترد لديه واو إلا مرة فى قوله :

نُغْلى السّباء بكل عاتقةٍ شمُولٍ ما صحَوْنا .

ومعنى ذلك أن الندرة فى تبادل اللين مسألة قائمة فإذا ما أضفنا إلى هذه ندرة مجيء الردف ليناً فى الأصل علمنا أن الأساس فى الردف أن يكون مداً ، ومن أجل ذلك بإمكان المنشد أن يحول اللين إلى مد حتى تكون هناك رحابة نغمية فى القافية فلا مانع فى قوافٍ كالسابقة أن يقال فى اللين مينا – لوينا – بينا بأن ينطق بطبيعة المد الصوتية وقد فعل ذلك أبو دلامة فى قوله[٩] :

أبلغا ريْطة أنّى كنت عبدا لأبيها
فمضى يرحمه الله وأوصى بى إليْها
وأراهـا نسيتنى مثل نسيـان أخيها
جاء شهر الصـوم يمشى مشية ما اشتهيهـا

---

(٨) ديوان عبيد بن الأبرص ص ١٣٦ .
(٩) مهذب الأغانى ج ٩ ص ٢٤ .

فقد تحول الردف اللين فى كلمة « إليْها » إلى مد كما ندرك من نطق الأبيات(١٠) . وأمر التغيير هنا أقل خروجاً من مبادلة اللين بالصحيح الصامت لأن لدينا السبيل لتحويل اللين إلى مد ولا يمكن ذلك مع الصحيح . لقد ارتضى أبو الطيب المتنبى كما رأى صاحب شرح تحفة الخليل مبادلة اللين بالصحيح الصامت فى نقاشه مع الحاتمى حيث يقول فى معرض نقاشه « هذا وإن كان شاذاً كما ذكرت فإنه عذب على اللسان غير قلق فى الإنشاد . وقد جاء مثله للعرب :

وما المرء إلا بالتقلب والطّوفِ   وبالطّوف نالا خير ما ناله الفتى

ثم قال :

فلا تعذلينى قد بدا لك مأأخفى   فراق حبيب وانتهاء عن الهوى »(١١)

فقد بادلت واو اللين صوت الخاء . والمبادلة مقطعياً فيها توازٍ لأن « طوْ فى » ص ح ص – ص ح ح تماثل « أخ – فى » ص ح ص – ص ح ح .

لم يكره الإيقاع النهائى التبادل فى الردف بين الواو والياء بشرط اتفاق قيمتهما الصوتية مداً أو ليناً . ولم يضع من خلال ذلك التبادل حدُّ الكيف ، لأن سمات الواو والياء كادت أن تكون واحدة فيهما . فإذا ما أضفنا إليهما التزام الألف علمنا أن إيقاع الردف يعطى القافية وضوحاً نغمياً وأكثر ما يكون هذا الوضوح حين يكون الروى مقيداً للاعتماد عليه وحده . فإذا ما أطلق الروى صار الردف مع الوصل محققين لقمة اسماع فى القافية ، ولأن الالتزام مطلب

---

(١٠) فى تغيير نصف العلة المشكل بالسكون تميل اللهجات العربية إلى التخلص من نصف العلة المشكل بالسكون والمفتوح ما قبله عن طريق تغييره هو والفتحة بحركة طويلة مفخمة من جنسه :

فتحة + وْ ← ضمة طويلة مفخمة   (ضوْء ← ضُوء ، لوْز ← لُوز) .

وفتحة + ىْ ← كسرة طويلة مفخمة   (بيْت ← بيت ، عيْب ← عِيبْ) .

راجع دراسة الصوت اللغوى ص ٣٣٨ .

(١١) شرح تحفة الخليل ص ٣٨٤ .

فى الردف لم يمنع ذلك صيغ اللغة من أن تحوّر من أجل استمراره فى وفاق قصيدة واحدة . فها هو الفراء يقول :

الله يعلـم أنا فى تلّفتنـا يـوم الفراق إلى جيراننـا صــورُ
وأننى حيث ما يثنى الهوى بصرى من حيث ما سلكوا أدنو فأنظور

حيث تحولت بنية « أنظر » إلى « أنظور » .

ومما أنشده الفراء أيضا :

لو أن عمرا هم أن يرقودا فإنهن نشد المئزر المعقودا

فكلمة « يرقدا » تحولت إلى « يرقودا » .

ومن ذلك أيضا قول ابن هَرْمة :

وأنت من الغوائل حين تُرْمى ومن ذمّ الرجال بمنتـزاح(٢)

فقد تحولت « منتزح » إلى «منتزاح » .

وإذا كان لنا أن نعطى بعض سمات محددة للردف قلنا :

(ا) الردف حرف مد قبل الروى مباشرة أو حرف لين .

(ب) من غير الممكن أن يأتى ردف مـع رويٍ قبلناه مداً أصلياً ؛ لأن المد لا يعقب بمد ؛ ولأن اللين حين جعلناه ساكناً لا يمكن أن يتلوه مد . حيث يضحى المد كلا لحركة لو بدأنا بها ما كان اللين ساكناً .

(جـ) إذا كان الردف ألف مد فمن الواجب التزامها .

(د) فإذا ما كان واو مد أو ياء مد فالمد ملتزم مع إمكان المبادلة بين صوت الواو وصوت الياء . وأمر التبادل كثير غلاب(١٢) حيث ندرت القصائد

---

(١٢) من دلائل بعض الإحصائيات مايلى :

جاء التبادل فى ديوان « عبيد الأبرص » على النحو التالى فى قصيدته التى مطلعها :

تذكرت أهلى الصالحين بملحوب فقلبى عليهم هالك حدّ مغلوب

التى التزم فيها صوت واحد . وللتبادل مبرره الصوتى كما يرى دارسو اللغة .

(هـ) يأتى الردف حرف لين وهو صورة من صور الواو والياء فى الاستعمال والالتزام قائم باعتبار اللين حاصلاً ومن الممكن المبادلة بينهما وإن كانت قليلة الورود نادرة المجئ . فأصل الورود التزام اللين حين الإتيان واواً أو ياءً(١٣) .

(و) فيما يتصل بالتبادل بين الواو والياء فإن قبول التبادل فى قافية مطلقة أوقع منه فى قافية مقيدة(١٤) . ولابن جنى تبرير جيد فى هذا المقام لأنه

وردت الواو أربع عشرة مرة والياء مرتين .

وفى قصيدته التى مطلعها :

أمن أم سلم لا تستريح ... وليس لحاجات الفؤاد مريحُ

وردت الواو سبع مرات والياء كذلك .

وقصيدته المشهورة التى مطلعها :

أقفر من أهله ملحوبُ ... فالقطَّبيَّاتُ فالذّنوبُ

وردت الواو أربعا وعشرين مرة والياء ستا وعشرين مرة .

فالمبادلة قائمة دائما لا تحدها قلة أو كثرة .

(١٣) التزم أبو نواس فى قصائده اللين إذا جاء ردفا . فقد أدركنا أنه التزم الياء اللينة فى قصيدته ص ٧١٢ من ديوانه والتى مطلعها :

أيا ليل لا انقضيْتْ ... ويا صبح لا أتيْتْ

وهى قصيدة رويها مقيد كما نرى .

وقد حدث التزام أيضا فى قصيدة بعنوان « قلبه فى يديه » ص ٧٢٧ ، وكذلك كان الأمر فى قصيدة الصفح عقوبته ص ٣٤١ والتى يقول فيها :

بنفسيَ من أمسيتُ طوع يديْهِ ... أبنت له وُدِّى فهنت عليْهِ

إذا جاء ذنبا لم يُرِمْ منه مخلصا ... وإن أذنبت اعتذرتُ إليهِ

عقوبته عندى هى الصفح كلما ... أساء وذنبى لا يقالُ لديهِ

وإنى وإن عرضتُ نفسى للهوى ... كمبتحث عن حتفه بيديهِ

(١٤) فى تفضيل التبادل فى المطلق عن المقيد يقول أبو العلاء « إلا أنهم لم يفرقوا بين الروى المطلق والمقيد فى هذا يعنى فى اجتماع الواو والياء ردفا فى القصيدة الواحدة » قال « وأنا أرى أنه فى المقيد أشد . إذ ليس للروى بعده ما يعتمد عليه ، كقوله : =

يرى أن الروى إذا كان غير موصول فإن الردف يكون قريباً من النهاية ؛ وحيث أضحى كذلك استحب التزامه(١٥) . وهذا في رأيي مبرر مقبول لأن موقّعاً لردف مع روى مقيد يحس أن جزءاً من وضوح الروى أساسه الردف فكأن الروى والردف حرف واحد ومن هنا حق الالتزام به عند مجيئه .

(ز) رغم التبادل الممكن بين الواو والياء فإن ذلك التبادل لم يغير من المحافظة الكمية والكيفية لمقاطع القافية .

(ح) الردف أياً كان يأتي ممثلاً نهاية مقطع سابق فيما إذا كان الروى غير مقيد ففي كلمات : سولو – عذولو . أصبح الردف نهاية مقطع سابق على مقطع الروى الذى هو « سو » في الكلمة الأولى و « ذو » في الكلمة الثانية . فإذا كان الروى مقيداً كان الردف جزءاً من مقطع أخير في القافية ، ويحتاج هو والروى إلى صامت قبلهما حتى يتشكل من خلالهما المقطع الذى لا يرد إلا في النهاية أو حين الوقف وأعنى به مقطع « صحح ص » الممثل في كلمات مآل – آجالْ . والمقطع « صحصص » الممثل في كلمات الصوتْ والموْتْ . ومن خلال ذلك لا يكون الردف بداية مقطع أياً كان مداً أو ليناً وهذا ما جعلنا ندرك أن اللين هنا مخالف للصامت الصحيح .

= إن تشرب اليوم بحوضٍ مكسورْ فربّ حوضٍ لك ملآن السُّورْ
مدوّرٍ بدوير تمشى العصفورْ خير حياض الإبل الدعائيرْ

قال : فهذا عندى أقبح من المطلق » راجع العيون الغامزة ص ٢٥٤ . ولعل صاحب العيون الغامزة قد أحس من خلال صيغة التفضيل (أقبح) أن أبا العلاء يعد وجود التبادل مع الروى المطلق قبيحا لأن المفاضلة تثبت التساوى في القبح وإن كان هذا في رأيى غير وارد .

(١٥) الخصائص جـ ٢ ص ٢٦٢ .

التأسيس

قيمة إيقاعية تكسب القافية ترنماً وإنشاداً . تأتى إذا ما غاب الردف وتختص بحرف معين إذا جاء لم يقبل المبادلة وهو ألف المد ؛ ولأنه يأتى فى غيبة الردف فلا يمكن أن يكون تالياً للروى وإلا لأضحى ردفاً ومن ثم يتوسط بينه وبين الروى حرف صامت يسمى دخيلاً والقارئ لمقدمة اللزوميات للمعرى[1] يرى تحديداً كاملاً للتأسيس ندرك من خلاله مايلى :

(ا) ألف التأسيس تكون من الكلمة التى فيها الروى كما لو جئنا بقوافٍ على النحو التالى : عالما – ظالما – حالما – ناعما .

(ب) تكون الألف من الكلمة التى يمثل فيها الروى أحياناً ضميراً متصلاً ؛ أى قطعة متصلة بكلمة التأسيس كما نجد فى الكلمات : دارك – غلامك – سلامك .

(جـ) يأتى التأسيس أيضا من كلمة والروى يكون ضميراً منفصلاً فى كلمة أخرى كما لو قلنا « هيا » فى قول الشاعر :

رأيتهم لم يدفعوا بنفوسهم منية لما رأوا أنها هيا

ومثل قول الشاعر[2] :

فإن شئتما القحتما ونتجتما وإنْ شئتما مثل بمثلٍ كما هما
وإن كان عقلٌ فاعْقِلا لأخيكما بناتَ المخاضِ والنصالِ المقاصما

فقد جاء التأسيس ألف كلمة « كما » وجاء الروى فى كلمة أخيرة باعتبارها ضميراً منفصلاً .

---

(١) ديوان اللزوميات ص ٣ / ٤ / ٥ .
(٢) العيون الغامزة ص ٢٥٧ .

(د) يكون التاسيس فى كلمة والروى من كلمة أخرى تتشكل من حرف وضمير متصل مثل الكلمتين : بداليا - جائيا كما فى قول الشاعر :

بدالى أن الله حق فزادنى إلى الحق تقوى الله ما قد بداليا

ومثل قول الآخر[3] :

ألا ليت شعرى هل يرى الناس ماأرى من الأمر أو يبدو لهم ما بداليا
بدالى أنى لست مدرك ما مضى ولا سابقاً شيئاً إذا كان جائيا

ومن كلام المعرى يكون للتأسيس صور أربع ومع تحديده السابق نستدل أن التأسيس بداية قافية مع اعتبار الحركة السابقة - بناءً على رأى الخليل بأن القافية آخر ساكنين فى البيت مع ما بينهما والمتحرك الذى قبل الساكن الأول منهما .

ويرى أبو العلاء من خلال الاستعمال الشعرى أن التأسيس إذا كان فى كلمة وكلمة الروى تمثل ضميراً متصلاً ؛ فإن التزام الألف هنا يكون من قبيل الجواز وإن كان قليلاً فمن الممكن أن يقال : مُعْطيا فى مقابل : بداليا . والحكم بالقلة هنا يحرص فى حسبانى على بقاء حدود الكم والكيف واضحة فى القافية مع الاحتياج الدائم فى قوافينا إلى الإطلاق الحاصل من توارد حروف المد بكثرة فى القافية .

والتحديد السابق للمعرى يخرج من إطاره ما لو كان التأسيس فى كلمة والروى فى كلمة بعدها ليست على النحو السابق كما فى قول عنترة :

ولقد خشيتُ بأنْ أموت ولم تدرْ للحربِ دائرة على ابنىْ ضمضـمِ
الشاتمىْ عِرضى ولـم اشْتمهـمـا والناذرَيْن إذا لـمَ الْقهـمـا دمـى

فلم يلتزم التأسيس لكون التأسيس فى كلمة والروى فى كلمة أخرى ليست ضميراً منفصلاً . ولا كون الروى ضميراً متصلاً فى هذه الكلمة . وأياً ما كان ما بعد هذه الألف فإن هذا لا يمنع أن يكون بقاؤها والالتزام بها يمثل وقعاً تروده القافية . لقد اختار أبو العباس جواز التزامها واستدل بما أنشده

---

(٣) العيون الغامزة ص ٢٥٧ .

ابن جنى فى الخصائص من رواية أبى زيد :

وأطلس يهديه إلى الزاد أنفـه　　أطاف بنا والليل داجى العساكِرْ
فقلت لعمرو صاحبى إذْ رأيتـه　　ونحن على خوصٍ دقاق عوى سِرْ(٤)

إن العروضيين رغبوا فى وجود الألف والتزامها لإظهار ما فيها من فضل الصوت غير أنهم أرادوا هذا الفضل سالماً من أى عارض . والعارض عندهم يتمثل فى أن شدة احتياج المضمر إلى ما قبله يوحى بالاتصال كما أرى من كلامهم ؛ ومن أجل ذلك فإن الكلمة التالية إن لم يكن بها ما يساوى الضمير فإن أمر الانفصال يظل قائماً(٥) . ولست أدرى كيف يحق لنا اعتبار الربط النحوى جزءاً من تفهم الإيقاع . إن الإيقاع أساسه الانسجام الصوتى لا االذهنى والألف أمام هذا الانسجام مطلب يحيا به الشعر الغنائى .

وفى حدود قافية التأسيس ألاحظ أن ألف التأسيس إذا ما كانت بدء قافية فإن ختام هذه القافية إذا كان وصلاً يميل إلى الكسر غالباً الذى يكاد لكثرته يوحى باللزوم كما يقول أبو نواس(٦) :

ومُلّحةٍ فى العذْلِ ذات نصيحةٍ　　ترجو إنابة ذى مجونٍ مارقِ
بكرت تبصّرنى الرشاد وشيمتى　　غيرُ الرشاد ، ومذهبى وخلائقى

ولعل المطلب الموسيقى يميل إلى هذا التراوح ؛ أى بين كون التأسيس ألفاً والوصل معه ياء أو واواً ، لأن القافية وقفة بها يبين حد الأشياء . والخلاف الحركى يحدث فيها نغماً إيقاعياً ندركه كما ندرك مع كثير من التجوز الإيقاع الموسيقى (لا – سى – دو – مى) . وأظن أننا لو اتبعناه بوصلٍ شبيه به فإن حدود التأسيس سوف تنماع فى حدود الوصل لكونهما شيئاً واحداً ونحن نريده ركيزة من ركائز القافية .

ويرتبط التأسيس بخاتمة البيت على النحو التالى :

---

(٤) العيون الغامزة ص ٢٥٨ .
(٥) العيون الغامزة بتصرف ص ٢٥٩ .
(٦) ديوان أبى نواس ص ٢١٨ .

(ا) يكون بعده حرفان إذا كان الشعر مقيداً كقول الشاعر :

نهنهْ دموعكِ إنّ من يبكى من الحدثان عاجِزْ

(ب) يكون بعده ثلاثة أحرفٍ وله غلبةٌ فى الاستعمال ورويه مطلق بداهة كقول الشاعر أيضا :

يديروننى عن سالم وأديرهم وجلده بين العين والأنف سالِمُ(٧)

يكون بعده أربعة أحرف كقول الشاعر :

يوشك من فر من منيّته فى بعض غِرّاته يوافقها

وبعد ذلك الحديث عن التأسيس يبقى حرف مرتبط بالتأسيس يسمى الدخيل وهو الفاصل بين التأسيس والروى . وهو كما رأينا حرف صامت يمكن أن يبادل الصوامت الأخرى لكنه لا يقبل المبادلة مع الصائت أبداً والدخيل يمثل بداية مقطع إن كان الروى مقيداً . ويكون مقطعه متوسط الطول كما فى مقطع « جز » ص ح ص من القافية « عاجز » . ويكون بمفرده مقطعاً قصيراً مستقلاً ممثلاً لقيمة نبرية واضحة حين يكون الروى مطلقاً .. وتميل حركته للكسر غالباً كما فى صوت الهاء فى الكلمات : المذاهِب والمواهب .

ويمثل التأسيس دائماً نهاية مقطع . وهذا بدهى لأنه سوف يكون الساكن الأول الذى يتلو متحركاً من خلال الحسبة التى ارتآها الخليل للقافية . وبجماع حروف القافية يبدو لنا أن الردف إذا لم يتبع بروى مقيد ، والتأسيس ، والوصل إذا لم يتبع بخروج ،والروى المقيد . أصوات تأتى نهاية مقاطع وأن الروى المطلق والوصل الذى أتبع بخروج والدخيل أصوات تمثل بداية مقاطع أو مقاطع مستقلة كما يظهر مع الروى والدخيل فحسب .

بهذه الصورة نكون قد أدركنا حروف القافية ولاهتمام العروضيين بمبحث حركات هذه الحروف فإن لنا أيضا وقفة معها فى الحديث التالى .

---

(٧) راجع فى ذلك مقدمة اللزوميات ص ٥ .

حركـات القافيـة

حين نتحدث عن حركات القافية . فنحن ندرك أنها قطع من حروف القافية غالباً . فمن رأى أن « المجرى » هو حركة الروى المطلق[1] عليه أن يدرك أن هذه الحركة هى جزء الوصل الذى يأتى بعد الروى . وما جرى على الوصل الذى هو كل لها جارٍ عليها بالضرورة ، وهذا ما جعل بعض الدارسين يحس بذلك قائلاً : « ففتحة العين هى ابتداء جريان الصوت فى الألف »[2] .

وحين ينظر إلى « النفاذ » فإن حركته جزء من الخروج إذ الخروج كل لها ، والناظر إلى « الحذو » يرى أنه جزء من الردف ؛ لأن الفتحة التى تسبق الألف جزء الألف والكسرة التى تسبق ياء الردف جزء منها وكذلك الضمة التى تسبق واو الردف ، وحين نتكلم عن ثبات لصوت الألف ردفاً فمعناه ثبات الفتحة أى الحذو . وحين نتكلم عن تبادل واوى يائى فى الردف فمعناه أيضا التبادل بين

---

(١) فى النص على كون المجرى يتصل بالروى المطلق يقول صاحب العيون الغامزة فى ص ٢٤٣ / ٢٤٤ . « ثم الروى لا يخلو إما أن يكون متحركا أو ساكنا ، فإن كان متحركا فحركته تسمى بالمجرى سواء أكانت فتحة كحركة النون من قوله :

ألا هبى بصحنك فأصبحينا .

أو ضمة كحركة الميم من قوله :

سقيت الغيث أيتها الخيامُ .

أو كسرة كحركة الياء من قوله :

كلينى لهم يا أميمة ناصبِ .

فقد علم أن سكون الروى المقيد لا يسمى عندهم مجرى » ويقول ناقلا عن ابن جنى حول المجرى « أنه لا يكون فى الروى المقيد أى الساكن » ص ٢٤٨ ، ويرى أن سيبويه لم يقف بالمجرى عند حد الروى المطلق حين قال باب مجارى أواخر الكلم من العربية .

(٢) فى العيون الغامزة هذا الكلام على لسان الدمامينى نقلا عن أبى الفتح ص ٢٤٤ .

الكسرة والضمة حذوا[٣] ، وحين يكون الردف ليناً فإن حركة الحذو قبله تكون موصولة إليه وهى لازمة الفتح لأن كسرها أو ضمها يوقع فى علة صوتيةٍ لا يقبلها نظام اللغة إذ المسار اللغوى يقبل المقطع « بَىْ » صح‌ص من كلمة « بَيْت » والمقطع « حو » صح‌ص من كلمة « حَوْض » ولا يقبل المقاطع قِوْ أو قُوْ ولا قِىْ أو قُى بكسر القاف أو ضمها . فهذه مقاطع مناط إعلال حيث يتحول فيها اللين إلى مد . فالاتصال الحركى هنا لارتباط الحذو بالردف يجعل هذه الحركة وإن لم تكن جزءاً من الردف فهى كالجزء منه .

وحين يؤتى ب « الرس » وهو حركة ما قبل التأسيس فإن الناظر يدرك أن هذه الحركة جزء من الألف ومن ثم لا تغيير فيها حيث لا تغيير فى حدود الألف ويؤكد كلامنا ما يقوله أبو يعلى نقلاً عن أبى عمرو الجرمى بأنه « لا يعتد بهذه الحركة فى اللوازم لأن ما قبل الألف لابد أن يكون مفتوحاً [٤] .

ومن حركات القافية حركة « التوجيه » التى تسبق الروى المقيد فهى ملك ما قبل الروى والتزام هذه الحركة يفترض قيامه حتى ولو ورد ما يخالف ذلك [٥]

---

(٣) فى ذلك يقول صاحب العيون الغامزة : « حركة الحرف الذى قبل الردف تسمى حذوا لأن الشاعر يحذوها فى القوافى لتتفق الأرداف وحكمها فى الاطراد والاختلاف حكم الردف . فإن كان الردف ألفا فلا تكون هى إلا فتحة ضرورة أن الألف لا يكون ما قبلها إلا مفتوحا وإن كان واوا أو ياء فحيث جاز تعاقبهما جاز اختلاف الحذو » . وقد ظن بعض الناس أن السكوت عن فتح ما قبل الواو والياء فيه تقليل من مجئ الردف واوا أو ياء لينتين . ص ٢٥٥ . وهذا أمر مدرك لدى أى دارس يقوم بإحصاء شعرى لهذه الظاهرة .

(٤) القوافى لأبى يعلى ص ١٠٠ .

(٥) حول التوجيه يرى أبو يعلى أن له موضوعين : مع الروى المقيد والروى المطلق ويرى أن الالتزام بالحركة فيه مطلب أساسى وماعدا ذلك يمثل ندرة لأن أبا يعلى يعبر بالحرف « قد » قائلا : وقد تجتمع ثلاث حركات فى التوجيه سواء أكان الشعر مطلقا أو مقيدا » ويأخذ نموذجا للمقيد قول امرئ القيس :

لا وأبيك ابنة العامرى ... لا يدّعى القوم أنى أفرّ

تميمُ بن مر وأشياعها ... وكندةُ حولى جميعا صُبُرّ =

لأننا مع الروى المقيد نرى فى لزوم الحركة التى تسبق الروى ضرورة . فهى جزء من المد الذى هو مطلب موسيقى تسعى إليه القافية ناهيك عن كون هذه الحركة (٦) قمة المقطع الأخير الذى يمثله الروى .

أما حركة الدخيل المسماة بالإشباع فقد رأينا عند الحديث عن الدخيل أنها تنحو فى الأغلب ناحية الكسر . فهى تمثل شبه إلزام لأن الخروج عليها تجاه الفتح أو الضم يمثل ندرة بجانب الكسر (٧) وإذا عنّ لنا أن نضيف حديثاً عن هذه

= ونموذج المطلق قول زهير :

بان الخليط ولم يأووا لمن تركوا ... وزودوك اشتياقا أيّةً سلكوا

مُقْوِرّةٌ تتبارى لا شِوار لها ... إلا التطوع على الأكوار والورُك

وفيها يقول :

يا حار لا أرمينْ منكم بداهيةٍ ... لم يلْقها سوقةٌ قبلى ولا ملكُ

فحركة ما قبل الكاف تراوحت بين الفتح والضم والكسر . راجع القوافى ص ١٠٧ / ١٠٨ . والملاحظ على حركة التوجيه أنها ارتبطت بالروى المقيد فصاحب العيون الغامزة يقول مؤيدا ذلك « وأما التوجيه فهو حركة الروى المقيد » والخروج على ذلك عيب ، ولم يذكر أمر التوجيه مع المطلق . راجع العيون الغامزة ص ٢٦٣ ، وكذلك فعل أبو العلاء حيث تحدث عن التوجيه مرتبطا بروى مقيد وقد فرق أبو العلاء بين تقييد مرتبط بتأسيس ، وتقييد مرتبط بغير تأسيس ، ويرى أبو العلاء كما يرى الخليل أنه بالإمكان تبادل الكسر مع الضم وإن كان ذلك قليلا . وينكر الفتحة وذلك فى غير المؤسس . راجع لزوم ما لا يلزم ص ١٦ بتصرف . وقد ورد لدى نشوان الحميرى ص ٥ / ب أنه قد روى عن الخليل بن أحمد أنه « كان يرى اختلاف التوجيه عيبا . إلا أنه لا يجيز الضمة مع الكسرة ولا يجيز الفتحة معهما . غير أن الشعراء قد بنيت منظوماتها على اختلاف وتوسعت فى ذلك » هامش القوافى لأبى يعلى ص ١٠٦ .

(٦) تمثل الحركات قمما مقطعية لأن لديها قوة إسماع كبيرة والذى يريد مزيدا من التفصيل فى هذا الأمر فعليه بمراجعة كتاب الأستاذ الدكتور عبد الرحمن أيوب « أصوات اللغة » عند حديثه عن الأصوات المقطعية ص ١٤٠ وما بعدها .

(٧) فى لزوم ما لا يلزم ص ١٢ يقول أبو العلاء « وأكثر ما جاءت حركة الدخيل كسرة ، فإذا جاءت الضمة أو الفتحة فذلك هو المكروه ، والضمة مع الكسرة أيسر لأنهما أختان والفتحة أبشع » .

الحركات فمعنى ذلك أننا ننظر حروف القافية من جانبها الكيفى . وقد بان بذلك أن الكم وحده ليس ممثلاً للقافية وإنما هو طرف من طرفيها حيث يلازمه بالضرورة الكيف الإيقاعى . وها هى بعض أبيات نرى فيها تلك الحركات المفترضة التى اعتبرها العروضيون حركات القافية فالمجرى كسراً والإشباع كسراً والرس فتحاً يمثله قول النابغة الذبيانى [٨] :

لعمرى لنعم المرءُ من آل ضجعم   تزور بُصُرى أو ببرقة هارب
فتىً لم تلده بنتُ أمٍّ قريبة   فيضوى ، وقد يضوى رديدُ الأقاربِ

فالقافية فى البيت الأول « هارب » كسرة الباء فيها مجرى وكسرة الراء إشباع وفتحة الهاء رس كما يرى العروضيون .

وفى قول النابغة من ديوانه ص ١٩ :

فإن عامرٌ قد قال جهلا   فإن مظنة الجهل الشبابُ
فكن كأبيك ، أو كأبى براءٍ   توافقْك الحكومة والصوابُ

فقافية البيت الأول « بابو » ضمة الباء مجرى وفتحة الباء الأولى تعتبر حذواً .

وفى قول بشار :

نَفِّسى يا عبدُ عنّى واعلمى   أننى يا عبدُ من لحمٍ ودمْ
إن فى بُرْدَىَّ جِسماً ناحلا   لو توكأتِ عليه لانهدم

القافية فى البيت الأول « من ودمْ » حركة الدال التى قبل الروى المقيد الميم تسمى توجيهاً والتزامها مطلب ضرورى .

تلك حركات رأيناها قطعاً من حروف القافية ورأينا أن الالتزام فيها مرتبط بالتزام حروفها ؛ ومن هنا فإن أى تغيير أو عيب فى نطاق حروفها هو عيب مرتبط بها أيضا ومن ثم أضحت عيوبها واحدة ينفر منها الإيقاع النهائى لبيت الشعر . فإلى نقاش هذه العيوب من خلال تأكيد أن الكيف فى القافية مطلب ضرورى .

---

(٨) ديوان النابغة ص ٢٥ . وبصرى وبرقة هارب موضعان . ويضوى أى يدق عظمه ويهزل ، ورديد الأقارب أى الذى يرجع نسبه إلى أقاربه وحدهم .

ظواهر المخالفة والحرص على الكيف

بان لنا فيما سبق أن حسبان الكيف مطلب أساسى فى قافية الشعر العربى وقد تعددت لدى الدارسين قضايا المخالفة التى من خلال عدها من قبيل العيوب كان تجنبها سبيلاً إلي كيْفٍ يحقق انسجاماً يظهر فى صورة توقيع متكرر يصور القافية تصويراً كاملاً ، وقد وضعت هذه القضايا تحت مسمى عيوب القافية وهى التضمين والإقواء والإصراف والإكفاء والإجازة والسناد وهى عيوب تتفاوت فيما بينها فى نطاق الكراهية[1] ولعل عرضاً وتحديداً لها يكون وسيلة لإظهار دور الكيف فى حد القافية .

والدارس لهذه العيوب يجد أن منها عيوباً تتصل بكيف القافية من الناحية الإيقاعية تماماً . وعيوباً تخرج عن هذا الإيقاع لرؤية شعرية أشمل حيث تختص بالترابط الحاصل لأبيات القصيدة . وبالعيوب الأخيرة نبدأ حيث تتمثل هذه العيوب فى ظاهرتين هما : التضمين والإيطاء .

أولاً – التضمين

يحدد من خلال كلام ابن رشيق بناء على هذه الأسس[1] :

- أنه تعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها .
- البعدية المقصودة لا ترتبط بالبيت التالى مباشرة فحسب فقد تتعداه إلى

(١) يقول صاحب العيون الغامزة « ومراتب هذه العيوب متفاوتة ، فالإجازة أشد عيبا من الإكفاء ... » الخ . راجع العيون الغامزة ص ٢٤٧ .

(١) راجع العمدة جـ ١ ص ١٧١ / ١٧٢ بتصرف .

أبيات أخرى تالية .

● حين تكون الكلمة الأولى بعيدة عن القافية فإن أمر الاتصال بينها وبين ما بعدها لا يمثل عيباً كبيراً ، وهذا يخالف ما لو كانت الكلمة الأولى هى القافية .

● يحسب عيباً إذا لم يتسع له المعنى ويطلبه ، ولم يصل الشاعر بهذا الاتساع إلى حد الإجادة .

ولعل هذه النقاط التى استقيناها من حديث ابن رشيق توحى بأن جعل التضمين من قبيل العيوب مسألة فيها نظر إذ هى أمر متروك لقدرة الشاعر على توظيف هذا التضمين فى نسيج عمله الفنى فإن استطاع أن يلاءم به إيقاع القافية وجودة المعنى فلا عيب فيه . وإن لم تسعفه قدرته على هذا العطاء عُدّ عيباً . ومن النماذج التى أوردها صاحب العمدة دليلاً عليه وهى نماذج مشهورة فى كتب العروض قول النابغة الذبيانى :

وهُم وردوا الجفار على تميم ... وهم أصحاب عكاظ إنّى
شهدت لهم مواطن صالحات ... وثقت لهم بحسن الظن مِنّى

والارتباط يمثل كراهية لأنه فى كلمة القافية (إنّى) التى بقى خبرها جملة (شهدت) فى بداية البيت التالى . ومن التضمين قول كعب بن زهير :

ديار التى بتّتْ حبالى وصرّمتْ ... وكنت إذا ما الجهل من خلّةٍ صُرِمْ
فزعتُ إلى وجْناء حرْفٍ كأنما ... بأقرابها قار إذا جلدها استحمْ

والارتباط هنا ذو كراهية أقل من السابق ، لأن الكلمة الأولى (كنت) ليست قافية وما بقى من علاقاتها جملة (فزعت) التى هى بداية البيت الثانى . ويرى القاضى أبو يعلى التضمين فى تصور إجمالى بأنه « تمام وزن البيت قبل تمام المعنى »[٢] . والناظر لأمر هذا الاحتياج وكيف يكون عيباً يدرك أنه ينبئ

(٢) القوافى ص ١٦٣ . وفى هامش هذه الصفحة تعريفات للتضمين أخرى أوردها الدكتور عونى عبد الرءوف محقق هذا الكتاب .

عن أمرين :

١ - احتياج معنوى نحوى حيث تمثل البقية التالية تمام فائدة معنوية ونحوية .

٢ - ضياع موسيقى لحد القافية حيث يذوب ويتلاشى استقلالها النغمى الذى وضحه صاحب العيون الغامزة بقوله « ووجّه بأن القافية محل الوقف والاستراحة ، فإذا كانت مفتقرة لما بعدها لم يصح الوقف عليها »[٣] . وهنا كان تركيز العيب فى كون الكلمة الأولى هى كلمة القافية . والأمر الأول لا ينبئ عن عيب فى حسبانى إلا لو كان منظور القصيد العربى ضيق الفهم يرى فى البيت الشعرى وحدة مستقلة لا يمكن أن يحتاج وبخاصة من الناحية النحوية والدلالية إلى ما يليه من أبيات . ونفى هذا المنظور يثبت أن قصيدتنا العربية ليست منفكة العرى والوشائج ؛ فلها من التماسك العضوى ما يثبت أنها عطاء فنى وشعورى كامل .

من أجل ذلك لم يك أمر هذا الارتباط الذى اتسع له المعنى والإحساس غريباً على شعرنا العربى فقد نضحت به قصائد كثيرة فى دواوين شتى فمن خلال صفحات قليلة متتالية فى ديوان المجنون ورد مايلى :

فلو تلتقى أرواحنا بعد موتنا ... ومن دون رمسينا من الأرض منكبُ
لظّل صدى رمْسى وإن كنتُ رِمَّةً ... لصوت صدى ليلى يهشُّ ويطربُ

وقوله بعدهما :

أما والذى أرسى ثبيراً مكانه ... عليه السحاب فوقه ينتصبُ
لقد عشت من ليلى زمانا أحبها ... أخا الموت إذ بعض المحبين يكذب

(٣) العيون الغامزة ص ٢٧١ .
(٤) ديوان المجنون ص ٤٦ .

وقوله[٥] :

لو سيل أهل الهوى من بعد موتهم   هل فرجت عنكم مذمتم الكربُ
لقال صادقهم أنْ قد بلى جسدى   لكن نار الهوى فى القلب تلتهبُ

والارتباط فى الأبيات السابقة من خلال تمام أسلوب الشرط . ويقول أيضا[٦] :

أبعِّد عنك النفس والنفس صبة   بذكرك والممشى إليك قريبُ
مخافة أن تسعى الوشاة بظنه   وأكرمكم أن يستريب مريبُ

فالمفعول لأجله (مخافة) ارتبط نحوياً بالفعل (أبعّد) فى البيت الأول وأمر الارتباط على هذا النحو كبير إذ منه أيضا قصيدته التى مطلعها[٧] :

فما وجْد اعرابيةٍ قذفتْ بها   صروف النوى من حيث لم تك ظنت
بأكثر منى حرفة وصبابة   إلى هضبات باللوى قد أظلّتِ

فالارتباط النحوى ، قائم بين (ما وجد) و (بأكثر) . وارتباطات هذه القصيدة كثيرة . وفى أبياته شاهد التضمين المشهور[٨] :

كأن القلب ليلة قيل يغدى   بليلى العامرية أو يراحُ
قطاة عزّها شرك فباتت   تجاذبه وقد علق الجناح

لقد أتخذت ديواناً واحداً سبيلاً لإثبات هذا الارتباط وأمامى دواوين يثبت تصفحها والتعمق فيها أن سبيل هذا الارتباط لا حصر له فى شعرنا العربى فلم يخل ديوان بل لم يخل قصيد إلا وفيه هذا الارتباط . والذى يقنن أمر هذا الارتباط يلاحظ أن كثرة وروده فى الأطر التالية :

---

(٥) ديوان المجنون ص ٤٩ .
(٦) ديوان المجنون ص ٥١ .
(٧) ديوان المجنون ص ٨٥ .
(٨) ديوان المجنون ص ٩٠ .

● مع أسلوب الشرط حيث تكون الأداة وجملة الشرط فى بيت وجواب الشرط فى بيت آخر .

● فى جملة القول حيث يكون فعل القول فى بيت ومقول القول فى بيت آخر .

● فى إسناد الجملة الأسمية حيث يكون المبتدأ أو ما يقوم مقامه فى بيت والخبر فى بيت آخر .

● فى ارتباط شبه الجملة بمتعلقه حيث يكون المتعلق فى بيت وشبه الجملة فى بيت آخر .

● يضاف إلى ذلك الارتباط النحوى الذى يأتى من خلال تعدد الأخبار وتعدد النعوت وتعدد الأحوال وتتالى المعطوفات ، حيث لا يمكن بحال من الأحوال أن يستقيم بجماع تعدادها بيت واحد . تلك الارتباطات السابقة جاءت بعيدة غالباً عن حد القافية ، وقد ارتضاه الدارسون كما أفصح عن ذلك رأى ابن رشيق السابق ، ولم يمثل هذا التعلق كراهية ؛ لأنه أسلم إلى تمام المعنى[٩] مع الإفصاح عن سلامة التركيب نحوياً حيث لم يرد الفصم بين الأبواب النحوية التى تأبى الانفصال كالمضاف والمضاف إليه وأداة الجزم ومجزومها وحرف الجر ومجروره وأداة النداء والمنادى واسم الموصول وصلته . تلك الأبواب التى لايفترض مجئ جزء منها فى بيت والآخر فى البيت الذى يليه ؛ لأن القاعدة النحوية تأبى الفصل بين هذه الأشياء المتضامة وتجعله أمراً مكروهاً ، وقد حسن رأى الدارسين حين عدوا من قبيل الارتباط المعيب ارتباط قافية البيت الأول بالذى يليه ؛ لإحساسهم فيما أرى بأن سكتة القافية توحى بهذا الانفصال المكروه ؛ ومن هنا ندرت دلائل هذا الفصل وجاء منها قول الشاعر[١٠] :

---

(٩) يقول صاحب العيون الغامزة « لأن أول البيت إذا كان مفتقرا إلى أول البيت الثانى فليس بتضمين نص عليه أبو العباس وسماه تعليقا معنويا » العيون الغامزة ص ٢٧١ .

(١٠) فى علمى العروض والقافية ص ١٩٢ .

وليس المال فاعلمه بمال من الأقوام إلا للذى
ينال به العلاء ويبتغيه لأقرب أقربيه وللقصى

حيث جاء اسم الموصول قافية البيت الأول وصلته فى بداية الثانى .

ومنها قول العجاج[١١] :

فأصبحت عن وصلها كأن لمْ
تعلمْ به آونه وتعلم

فأداة الجزم فى قافية البيت الأول والمضارع المجزوم بداية البيت التالى[١٢] . وقوله :

وهو الذى أنقذنى من قبل أنْ
أكون فى ظلمات قبر مرتهن

. فأداة النصب (أن) فى قافية البيت الأول ، والمضارع المنصوب (أكون) بداية البيت الثانى ، ومثل ذلك أيضا قول الوليد بن يزيد[١٣] :

بلغّا عنى سليمى وسلاها لى عمّا
فعلت فى شأن صب دنِف أُشعر همّا

فاسم الموصول فى قافية البيت الأول وصلته فى بداية البيت الثانى أو قل (ما) المصدرية قافية بيت والجملة التى تؤول معها بداية بيت تالٍ . هذا الحديث يخص الأمر الأول الذى ربطناه بالاحتياج المعنوى النحوى أما الأمر الثانى الذى يخص الحاجة الإيقاعية تلك التى يذهبها أمر الارتباط حيث تكون سكتة القافية غير واضحة لوجود وصلة نطقية بين البيت الأول والذى يليه . فالرأى عندى أن هذا الورود يخضع لتصور إنشادى يصبح مطلباً فى بعض الأحيان . لقد قبلنا تدوير شطرى البيت دون إحساس منا بوقفة العروض وسكتته فلماذا

(١١) القافية والأصوات اللغوية ص ١٢٩ .
(١٢) القافية والأصوات اللغوية ص ١٢٩ .
(١٣) مهذب الأغانى جـ ٣ ص ٧٦ .

لا نترك للمنشد أن يجعل البيتين كتلة نطقية واحدة مادام إحساسه ووضوح المعنى لديه يسلمان إلى ذلك . ليس الوزن قيداً صارماً مادامت هناك حرية إنشادية تضيف للإيقاع بعداً تدفع عنه احتمال الرتابة ؛ وكى تكون صلة الإنشاد ذات تتابع نطقى لا توقف فيه ؛ فإننى أحسب أنه من قبيل العيب الإيقاعى ما إذا ورد التضمين من خلال قافية بيت انتهى الوقف فيه بالتقاء ساكنين ، لأن الوقفة عبارة عن صمت لا يتأتى من خلاله للمنشد أن يتابع الارتباط القائم من الناحية النطقية لعدم سوغ قبول الساكنين فى لسان الناطق العربى . ولم أر فيما جئت به شاهداً كان التضمين فيه ممثلاً لهذا الارتباط اللهم حين ابتعد التضمين عن كلمة القافية وبرغم كون الارتباط مسموحاً به لبعده عن القافية حيث يبقى لها الإيقاع واضحا؛ فإن قافيتنا لو كانت من هذا النوع لأضحت فى إحساسى معيبة ، ومن أجل ذلك لم يقبل ذوقى الارتباط الوارد فى أبيات ابن زيدون(١٤) :

أما وألحاظ مراض صحاح ... تصبى وأعطاف نشاوى صواحْ
لفاتن بالحسن فى خــده ... وردٌ وأثنــاء ثنايــاه راحْ
لم أنس إذ بانت يدى ليلة ... وشاحه اللاصق دون الوشاحْ
ألممت بالألطف منه ولـم ... أجنح إلى ما فيـه بعض الجُناح
لأُصفّينّ المصطفى « جهــورا » ... عهد الروض الحسن عنه افتضاح
جرّاء ما رفّه شرب المنى ... وأذّن السعى بوشـك النجاح

فالارتباط آت بين القسم فى البيت الأول والممثل فى كلمة « وألحاظ » وجواب القسم « لم أنس » فى بداية البيت الثالث . وآت بين المضارع « لأصفين » فى البيت الخامس والمفعول لأجله « جراء » فى البيت الأخير . كل هذا مع مجئ قوافى الأبيات مختومة بساكنين مما يوحى بالانقطاع النغمى رغم الاتصال المعنوى والنحوى .

وحين يقبل الاتصال إنشادياً دون كراهية إيقاعية . فأحسب أن أمره يراعى قيم الأنساق اللغوية الصوتية من كراهية لتوالى الأمثال كما كرهنا التقاء الساكنين

---

(١٤) ديوان ابن زيدون ص ٥ .

إذ يكره أن تتوالى الحركات أو الأسباب أو الأوتاد حين تتصل قافية البيت الأول بالذى يليه ذلك التوالى الذى ترفضه اللغة . وقد تأكد مصداق ذلك فيما ورد لى من نماذج . ولذا أقول فى حد التضمين :

إنه إذا تيسر لنا قبول الارتباط بعيداً عن حد القافية . وتيسر لنا الابتعاد عن حصوله إذا ما أنتهت القافية بالتقاء ساكنين أو الوقوع فى توالٍ مكروه . وتيسر لنا قبول الارتباط من خلال إنشاد يوافق ذوق اللغة وإيقاع البيت ؛ فإن أمر التضمين لا يعد عيباً مطلقاً بل يكون وقتها سمة من سمات التلاحم بين أبيات القصيدة ويكون جزءاً من حرية الحركة الإيقاعية ؛ ومن ثم لم نعجب حين رأينا كثرة وروده مرتبطة بالحوار والقصّ فى القصيد العربى .

ثانياً - الإيطـــاء

عيب سلم منه إيقاع القافية كماً وكيفاً ؛ لأن وجوده لا يخرج القافية عن حسابها فهو بمنأى عنها ، ومرده راجع إلى حرصٍ يطلب فيه من الشاعر أن تكون لدية قدرة عطاء لغوى . ذلك العطاء الذى جعله يرفض فيما سبق أصواتاً معينة فى نطاق الروى . فالأذن اللاقطة لا تشعر كثيراً بفارق إيقاعى إذا ما تكررت كلمتان متفقتان لفظاً ومعنى فى قصيد لم يفصل بينهما أكثر من سبعة أبيات أو عشرة كما رأى جُل الدارسين فى حد الإيطاء . لقد أوجز الدمامينى إحساس الشاعر والمتلقى بكراهية الإيطاء حين قال إن « سبب قبح الإيطاء دلالته على ضعف طبع الشاعر ونزارة مادته حيث أحجم طبعه وقصّر فكره أن يأتى بقافية غير الأولى واستروح إلى إعادة الأولى »[1] . ومقصود كلامه أن اللجوء إلى تكرار كلمة بعينها يمثل نوعاً من العجز لمقدرة الشاعر على العطاء اللغوى . وهو مقصود إن سلمنا بحرفيته تماماً أهملنا أن تكون قوافى الشاعر مرتبطة بإحساسه الموافق للمقام ومن ثم المقال . فقد يبدو تكرار كلمة « محمد » الممدوح متفقاً مع إعجاب الشاعر به الذى جعل وروده بؤرة نهاية سبيلاً للإحساس . فهل نمنعه من هذا التكرار الذى لاءم مشاعره وإحساسه ! عليه أن يكرر قائلاً :

محمد ساد الناس كهلا ويافعا ... وساد على الأملاك أيضا محمدُ
محمد ما أحلى شمائله وما ... ألذّ حديثاً كان فيه محمد

ولا مانع من حودث ذلك قربت القوافى أو ابتعدت مادام التكرار يلاءم المقام والمقال . هل نحرم على عاشق متيم أن يكرر ذكر « ليلاه » قافية فتضحى قفل نغمته ونهاية حديثه وهى لم تنته من سواد عينه بدءاً ونهايةً ! لقد عد من قبيل الإيطاء المعيب قول الشاعر :

---

(١) العيون الغامزة ص ٢٧٢ .

وواضع البيت فى خرساء مظلمة
تقيد العير لا يسرى بها السارى
لا يخفض الرّز عن أرضٍ ألمّ بها
ولا يضلّ على مصباحه السارى(٢)

أى عيب هنا ونحن نعلم أن الذى لم يسر والذى لم يضل إنسان هو السارى هل نخترع شيئاً غير السارى لا يضل ولا يتوه حتى نرفض هذا التكرار ! على الدارس أن يترك أمر التكرار قيد المقام والموقف وأن يهمله إن أضحى عبئاً عليهما . وحين تصل القافية إلى أن تكون نشازاً خارجاً على المقام والمقال فإهمالها فرض أساسى تكررت أم لم تتكرر . علينا بناء على ذلك أن ننظر العيب المفترض إن كانت له دلالة تأثير على قافيتنا من الناحية الموسيقية ومن هنا فعد الإيطاء عيباً فى هذا المقام أمر غير مقبول فلنجعله قيد رؤية بلاغية أدبية نقدية تنظر إلى النص الشعرى بمنهجها الخاص ولنحاول تناول ما ارتآه دارسو العروض من قبيل العيوب التى تتصل بمكونات القافية وحروفها وليكن معلوماً أن هدفنا من تناول هذه العيوب الوصول إلى رؤية كيفية صافية للقافية ، وهنا نستطيع أن نتمثل عرض هذه العيوب على أن منها عيوباً ترتبط بالوصل وعيوباً ترتبط بالروى وثالثة بالردف ورابعة بالتأسيس وأخرى بالدخيل . وقد أثارت هذه العيوب إحساساً بتردد الشاعر بين سلامة الإيقاع وصون اللغة مبرأة من النقص حسب قوانينها . ذلك التردد الذى حسم فى ذوْب الشاعر تماماً مع سلامة الإيقاع وزناً وقافيةً . فكيف ساغ لهذه العيوب المتمثلة فى المخالفات اللغوية أن تظهر فى معين الإيقاع ! جواب ذلك تنبئُ عنه الموضوعات التالية :

---

(٢) فى علمى العروض والقافية ص ١٩٢ .

(٣) فى حد الإبطاء وجعل كراهيته مرتبطة باتفاق القافيتين لفظا ومعنى مع قرب الورود نجد أن لابن رشيق فى كتابه العمدة ج ١ ص ١٦٩ حديثا طويلا يبين فيه ما يمكن أن يعد من قبيل الإيطاء المعيب وغير المعيب ومثل هذا الحديث موجود أيضا بتوسع فى كتاب القوافى للقاضى أبى يعلى التنوخى ص ١٤٨ .

سلامة الإيقاع الشعرى ضرورة شعرية

تعد اللغة فى بنيان الشعر قيمة إيقاعية ومعنوية تمنح الشاعر فيضاً من العطاء ويمنحها الشاعر من طاقاته الإبداعية وحسه الصادق مذاقاً خاصاً وهذا ما جعلها أحياناً طوع يديه تخضع لسياقه وإن خالفت نواميسها التى وضعت لها . والأصل أن تكون طاقة الشاعر الإبداعية وإلهامه الصافى مع نظام اللغة والسياق الإيقاعى صنوين متآلفين لا يخرج أحدهما عن ناموس الآخر . وهنا يبرز سؤال أساسى : ما الذى يحدث لبنيان اللغة إذا نشأ بينه وبين الإيقاع تعارض ؟ بأيهما تكون التضحية وعلى حساب من ؟ والجواب إن وضع فى إطار مقامى سياقى لكان لسان حاله يتركز فى أن الإيقاع فى شعر غنائى مطلب أساسى . من الممكن أن يضحى من أجله ببعض القوانين اللغوية أياً كان وزناً أو قافية . وتلك حقيقة أسلمت إليها رؤية لغة تعتمد على المشافهة وتؤثر الجرس والتناسب والتوازن فى عطائها . فكثيراً ما كان الترخص اللغوى على مستوى الصوت والبينة والتركيب سبيلاً إلى توازن إيقاعى تسعى إليه لغتنا الموسيقية أياً كان المستوى اللغوى الفنى شعراً أم نثراً ، وعلينا تفهم هذا الأمر من خلال مستويين : مستوى الفاصلة ومستوى الشعر .

أولاً – الترخص على مستوى الفاصلة :

تأتى لغة القرآن حفاظاً على التناسب الصوتى الآتى من اتفاق الفواصل بفيض من الترخصات اللغوية تثبت أن العطاء الموسيقى أقوى من العطاء اللغوى إن وضع فى مقابله . فالحفاظ على التناسب قيمة أكبر من الحفاظ على بعض العلاقات الجزئية التى لا يشكل ضياعها أو الترخص فيها غموضاً أو التباساً . وإنما أضحى اختزالاً لغوياً يضفى مع قدرة الإيقاع قدرة تعمق ذهنى تثبت نقاء اللغة العربية العبقرية . وإلى البحث صور من هذه الترخصات اللغوية حفاظاً على تناسب الفواصل .

● من نماذج ذلك التضحية بالمفعول به مع كون الفعل متعدياً كما فى قوله جل وعز فى سورة الليل ﴿ **وما لأحد عنده من نعمة تجزى** ﴾ ولم يقل يجزيها لمناسبة الفواصل ، ومثل ذلك قوله سبحانه وتعالى فى سورة الضحى ﴿ **والضحى * والليل إذا سجى * ماودعك ربك وماقلى** ﴾ أى وما قلاك . فقد حذف المفعول به رعاية لتناسب الفواصل[1] ومن ذلك أيضا قوله جل وعز فى سورة الفجر ﴿ **فأما الإنسان إذا ماابتلاه ربه فأكرمه ونعمه فيقول ربى أكرمن * وأما إذا ما ابتلاه فقدر عليه رزقه فيقول ربى أهانن** ﴾ فقد حذفت ياء المتكلم التى هى مفعول به[1] حفاظاً على تناسب الفواصل[2] .

● ومن النماذج التضحية بالمضاف إليه كما فى قوله سبحانه وتعالى فى سورة إبراهيم ﴿ **وتقبل دعاء** ﴾ مراعاة لقوله ﴿ **إن ربى لسميع الدعاء** ﴾ ويقول فى ذلك ابن خالويه قوله تعالى ﴿ **وتقبل دعائى** » **ويقرأ بإثبات الياء وصلاً ووقفاً ويطرحها من الوجهين معاً وعلة الطرح للفاصلة**[3] .

● ومن النماذج أيضا ما تكون التضحية فيه بقيمة إعرابية من أجل ذلك التناسب أيضاً . فالله سبحانه وتعالى يقول فى سورة الفجر ﴿ **والفجر * وليال عشر * والشفع والوتر * والليل إذا يسر** ﴾ وفى قوله عز من قائل جاء المضارع المعتل خالياً من علته دون مبرر لذلك لعدم وجود جازم . ومن هذه النماذج قراءة الرفع فى قوله تعالى ﴿ **ولا يؤذن لهم فيعتذرون** ﴾ حيث عدل عن نصب المضارع وحذف نونه لتناسب الفاصلة وقد قال الشيخ جمال الدين ابن هشام الأنصارى رحمه الله : « قرأ السبعة ﴿ **ولا يؤذن لهم فيعتذرون** ﴾ وقد كان النصب ممكناً .. ولكنه عدل عنه لتناسب الفواصل »[4] .

● ومن النماذج أيضا ما فيه تحوير للبنية الصرفية من أجل سلامة

---

(١) البرهان فى علوم القرآن ص ١٤٥ ، ١٦٧ .

(٢) لنا بحث نثبت فيه أن نون الوقاية جزء من ضمير المتكلم ، ومن هنا فإن المفعول لم يحذف كله وإنما اقتطعت من بنيته الياء وبقيت النون دالة عليه .

(٣) الحجة فى القراءات السبع ص ٢٦٣ .

(٤) فى الدراسات القرآنية للدكتور عبد الفتاح شلبى ص ٢٥٩ .

الفواصل إيقاعياً يظهر أمر ذلك من خلال قراءات « الكبير المتعالْ – يوم التنادْ – يوم التلاقْ » وصرف الممنوع كما فى قوله جل وعز فى سورة الإنسان ﴿ **ويطاف عليهم بآنية من فضة وأكواب كانت قواريرا * قوارير من فضة قدروها تقديرا** ﴾ فقد صرفت « قواريرا » لتتناسب فى الفاصلة مع تقديرا[٥] . وواضح أنه قد حذفت أجزاء من الكلمة أو حورت من طبيعة إلى طبيعة من أجل تناسب الفواصل . وفى الزيادة والحذف للحفاظ على التوازن يقول الثعالبى العرب تزيد وتحذف حفظاً للتوازن وإيثاراً له »[٦]

من الواضح أن لغة الإعجاز القرآن الكريم حين أرادت الحفاظ على التناسب ضحت بقوانين صوتية ونحوية وصرفية لأن مطلب التناسب لديها يفوق أى مطلب لغوى آخر ؛ ولعل ذلك يكون سبيلاً لإمكان الترخص فى لغة النثر ولغة الشعر مادامت لغة القرآن المعجزة قد أوجدت للشاعر والناثر الطريق إلى ذلك .

ثانياً – الترخص على مستوى الوزن :

اتخذت الصيغ اللغوية والتراكيب فى بعض الأحيان نمطاً معيناً من أجل بناء الوزن الشعرى ، ولم تعد طواعية الكلمات والتراكيب من أجل الوزن دلالة ضعف لغوى من الشاعر . وإنما أصبحت فى يده قدرة إبداعية يحور منها ما يراه صلاحاً من الناحية الإيقاعية على مستوى الموسيقى النهائية والداخلية ، وظواهر التغيير على مستوى الإيقاع ليست بالقليلة وقد وضع جُلّها لدى دارسى العروض فى نطاق ما يسمى بالضرورات الشعرية وإن كان الإحساس أن التغيير من أجل نهاية الإيقاع أكثر من التغيير داخله ، وهذه بعض صور للتغيير .

تغيير داخلى يمس قيم الإعراب :

---

(٥) فى هذه الآية وما يتلوها ترخص إعرابى آخر إن لم نجعل الحكاية سبيلا للفهم النحوى . فحين يقول عز وجل ﴿ **عينا فيها تسمى سلسبيلا** ﴾ فإن نائب الفاعل جئ به منصوبا مراعاة للفواصل .

(٦) فقه اللغة للثعالبى ص ٣١٣ .

لم تحذف دلالة الجزم فى الأفعال المعتلة رغم وجود الجازم ؛ ولعل مطلب الإنشاد فى مط الحركة والوصول بها إلى مد يجعل هذا أمراً مقبولاً من الناحية الإيقاعية . فقد ورد قول الشاعر :

كأن العين خالطها قذاها بعوارٍ فلم تقضى قراها[٧]

وقول آخر :

وتضحك منى شيخةٌ عبشمية كأن لم ترى قبلى أسيرا يمانيا[٨]

ومن شواهد النحاة :

ألم يأتيك والأنباء تنمى بما لاقت لبون بنى زياد

فالمضارع : تقضى – ترى – يأتى . بقيت علته رغم وجود الجازم ؛ وهنا أصبحت التضحية بقيمة الجزم مطلباً وارداً لحاجة الإيقاع إليه لأن حذف حرف العلة من المضارع (تقضى) وكذلك المضارع (يأتى) يذهب بحد تفعيلة الوافر (مفاعلتنّ) تلك التفعيلة التى تزاحف بالإسكان لا الحذف . وحذف حرف العلة من المضارع (ترى) يذهب وحدة (مفاعيلن) حيث لا سبيل إليه إلا حذف ساكن الوتد المجموع مؤسس التفعيلة وهذا مستحيل .

تغيير داخلى يمس البنية الصرفية :

فقد تحورت بنية الكلمات وأصبح التغيير لسلامة الإيقاع مزاجاً طبيعياً لا ترفضه اللغة بل تستحسن كثيراً منه لعذوبة استعماله كما فى قصر الممدود حين يقول شاعر :

لابد من صنعا وإن طال السفر وإن تحنَّى كل عوْدٍ وبَرْ

ويقول آخر :

---

(٧) الضرورة الشعرية فى النحو العربى د . محمد حماسه ص ٢٢٤ .
(٨) توجيه الإعراب للرمانى ص ٩٩ .

فهُمْ مَثَلُ الناس الذى لا يعرفونه   وأهل الوفا من حديث وقديمِ

والإسراع النطقى حين الوصل يستجيب لقصر الممدود نثراً فما بالك حين يطلب شعراً .

ومن التغييرات حذف نون « لكن » كما فى قول الشاعر :

فلست بآتيه ولا استطيعُهُ   ولاكِ اسقنى إن كان ماؤك ذا فضلِ(٩)

وقد عذب الاستغناء أيضا عن نون « من » فى إيقاع الشعر حيث كانت التضحية بها للتخلص من الساكنين مع وجود بديل آخر هو تحريك الساكن الأول ومن قبيل ذلك قول الشاعر :

لسلمى بذات الخال دار عرفتها   وأخرى بذات الجزع آياتها سَطْر
كأنهما ملآن لم يتغيرا   وقد قرّ للدارين بعدنا عصْـرُ

ونظائر ذلك فى كلام العرب قداماهم ومحدثيهم . فمن ذلك قول عمر بن أبى ربيعة :

وتعلم أن لها عندنا   ذخائر ملحب لا تظهر

وقول القتال الكلابى :

وما أنس ملأشياء لا أنس نسوة   طوالع من حوْضى وقد جنح العصْرُ

وقول النابغة الجعدى :

ولقد شهدت عكاظ قبل محلها   فيها وكنت أعَدّ مِلْفتيانِ

وقوله أيضا من القصيدة نفسها التى منها البيت السابق :

ولبست ملأسلام ثوبا واسعا   من سيْب لا حرم ولا منان

---

(٩) النماذج السابقة من كتاب : فى علمى العروض والقافية ص ١٩٨ - ١٩٩ .

ومن ذلك قول المتنبى :

نحن قوم ملجن فى زى ناس   فوق طير لها شخوص الجمال[١٠]

ففى كل النماذج السابقة عذبت التضحية بإسقاط النون فلم تعد ضرورة إيقاعية وإنما مطلباً موسيقياً .

تغيير قافوى يمس الصيغة اللغوية : وورود هذا ليس بالقليل ومن نماذجه تحول كلمة (الكلكل) إلى (الكلكال) لتناسب كلمة مجالى فى قول الشاعر :

قلت وقد خرّت على الكلكال   ياناقتى ماجلت عن مجالى

وتحول كلمة (يرقد) إلى (يرقود) لتناسب قافية (معقود) فى قول الشاعر :

لو أن عمراهمّ أن يرقودا   فإنهن نشد المئزر المعقودا[١١]

وتحولت « نضال » إلى « نيضال » مناسبة للبال فى قول الشاعر :

لا عهد لى بنيضال   أصبحت كالشن البال[١٢]

وتحولت كلمة « أنظر » إلى « أنظور » اتفاقاً مع قافية (صُور) فيما أنشده الفراء :

الله يعلم أنا فى تلفتنا   يوم الفراق إلى جيراننا صور
وأننى حيث مايثنى الهوى بصرى   من حيث ماسلكوا أدنو فأنظور[١٣]

والتغييرات البنيوية الصوتية للحفاظ على القافية كثيرة كالإتيان بكلمة « النات » بدلاً من « الناس » و « سادى » بدلاً من « سادس » و « والثعالى » بدلاً من

(١٠) شرح شذور الذهب .
(١١) الدراسات القرآنية واللغوية ص ٢٥٩ .
(١٢) الضرورة الشعرية فى النحو العربى ص ٢٧٧ .
(١٣) الصاحبى ص ٢١ .

« الثعالب » و « إبراهم » بدلاً من « إبراهيم » و « أكيات » بدلاً من « أكياس » و « الحما » اقتطاعاً من « الحمام » كما فى قول الشاعر :

أو الفا مكة من ورق الحمى .

ولا مبرر لهذه البدائل إلا سلامة إيقاع القافية ؛ ومن أجل ذلك فإن اتباع بعض صور التغيير هنا وفقاً للهجة أو مطلباً لبيئة لن يقبل أمره إلا لو كان قائل البيت صاحب هذه اللهجة أو ابن هذه البيئة . وكى نعلم كيف يكون التصرف فى البنية اللغوية مرتبطاً بسلامة القافية علينا أن نقرأ أبيات أبى محجن التى يقول فيها :

يأيها الناس إنى غير تابعكم	حتى تلموا وأنتم بى ملمونا
فما أرى مثلكم ركبا كشاكلكم	يدعوهم ذو هوى ألا يعوجونا
أم خبرونى عن داءٍ بعلمكم	وأعلم الناس بالداء الأطبونا(١٤)

فقد تحولت كلمة « الأطباء » إلى « الأطبونا » موافقة لقوافى ملمونا – يعوجونا تغيير قافوى يمس جانب النحو :

ومن ذلك ما نراه من تحويل علامة الجزم إلى كسر حين يكون المضارع نهاية كما فى قول الشاعر :

فإن كنت مأكولا فكن خير آكل	وإلا فادركنى ولما أمزّق

فقد حرك المضارع المجزوم بالسكون للقافية . وانظر إلى هذا المضارع الآخر الذى جزم بهذه الصورة وهو بعيد عن جازمه فى قول الشاعر :

فأضحت مغانيها قفارا رسومها	كأن لم سوى سرب من الوحش توهل

فالمضارع « توهل » تحرك دليل جزمه وتخفف من قيد الهمزة فيه وفصل بينه وبين جازمه « لم » بفاصل هو « سوى سرب من الوحش » ؛ كل هذا كى يتحقق للبيت سلامة إيقاعية وزناً وقافية . ولم يقف الأمر عند حد التغيير الإعرابى فحسب بل

(١٤) مهذب الأغانى جـ ٧ ص ١٠٣

أصبح الاختزال التركيبى سبيلاً إلى سلامة الإيقاع الشعرى مع الفهم السياقى . فقد حذف المضارع مع بقاء جازمه قافية كما فى قول الشاعر :

احفظ وديعتك التى استودعتها   يوم الأعازب إن وصلت وإن لمْ

أى وإن لم توصل .

وقول الآخر :

وعليك عهد الله إن ببابه   أهل السيالة إن وصلت وإن لم

وقول الراجز :

يارب شيخ من لكيز ذى غنم
فى كفه زيغ وفى فيه فقم
أحلج لم يشمط وقد كاد ولم[١٥]

أى ولم يصل .

تحويرات وتضحيات ما جئ بها إلا حفاظاً على سلامة الإيقاع وزناً وقافية وقد آثرت إيراد بعضٍ منها على مستويين : مستوى الفاصلة القرآنية ومستوى الإيقاع الشعرى ليبين لى بعد ذلك حد النقاش فيما عد عيباً من عيوب القافية التى ترتبط بالإيقاع . هل كان العيب تضحية لغوية مقابل سلامة الإيقاع أو تضحية إيقاعية حرصاً على سلامة اللغة ؟ وإذا كان الحديث السابق يثبت لنا كم من الترخصات كانت سبيلاً إلى صحة إيقاعية فعليه أن يكون هادياً لنا فى الحديث التالى الذى يناقش عيوب القافية .

---

(١٥) نماذج الاختزال التركيبى من كتاب إعراب الأفعال للدكتور أبو المكارم ص ١٧٦ / ١٧٧ .

الوصـل والترخص فى العلامـة

حين يخالف الشاعر بين كلمة فى القافية مجرورة وأخرى مرفوعة إعرابياً فإن هذه المخالفة المرتبطة بالنهاية والتى هى جزء من الوصل يتم بها حين الإشباع تعد عيباً فى عرف دارسى العروض يسمى الإقواء . فالإقواء كما يرى القاضى أبو يعلى « أن يأتى الشاعر بالضم مع الكسر أو بالكسر مع الضم ولا يكادون يأتون إقواء بالنصب »(١) .

وحين تكون المخالفة بين الفتح وغيره من حركات الإعراب فإن ذلك يعد إصرافاً وفيه يقول صاحب العيون الغامزة « فإن قرن المجرى وهو تحريك الروى بما هو بعيد منه وهو الفتحة مع الضمة أو مع الكسرة فذلك هو الإصراف »(٢) . وأياً ما كان حد الإقواء وحد الإصراف فهما شئ واحد فى نطاق قافية يتبادل وصلها حركتين مختلفتين فى القصيدة الواحدة . فلا أساس للخلاف بينهما وقد أدرك هذا كثير من الدارسين منهم قدامة بن جعفر الذى يقول تحت عنوان الإقواء « وهو أن يختلف إعراب القوافى فتكون قافية مرفوعة مثلاً وأخرى مخفوضة أو منصوبة »(٣) . وفى كلامه إطلاق الإقواء على الظاهرتين السابقتين . وأبو يعلى نفسه الذى أصدر التعريف الذى جئنا به للإقواء سكت عن عيب الإصراف فلم يأت به . وفى محاولة إثبات المخالفة فى الحركات أورد أبيات المبرد نموذجاً لذلك وهى :

تكلفنى سَوِيق الكرْم جرْمٌ	وما جرْمٌ وما ذاك السَّوِيقُ
وما شربوه وهو لهم حلالٌ	ولا قالوا به فى يومِ سوقِ
فأولى ثم أولى ثمّ أوْلى	ثلاثاً يابن عمر أن تنوقا(٤)

فقد بودل بين المرفوع والمنصوب والمجرور فى قافية واحدة تحت مسمى واحد وحين ينظر إلى هذا التبادل فى حدود القافية فإننا ندرك أنه تبادل نحوى لا يوجد مع روى مقيد وإنما روى مطلق اشبعت حركته فنتج عنها ما يسمى الوصل ومن ثم

---

(١) القوافى ص ١٣٤ .

(٢) العيون الغامزة ص ٢٤٦ .

(٣) نقد الشعر ص ١٨٥ .

فكونه عيباً أمر يتصل بطبيعة الوصل التى التزمت كماً وكيفاً فى القصيدة فلم يحدث تبادل بين حركة طويلة وحركة قصيرة فيه ولم تصلح واو المد أن تكون مقابلاً لألفه أو يائه . وخوفاً من خشية الوقوع فى محظور التقابل كثر حديث الدارسين عن ظاهرة الإقواء وعلينا أن نتناولها بقدر من التفصيل مبينين مظهر هذه الظاهرة فى عرف القدامى وشيوعها ونماذجها وما يمكن أن يوضع فى نطاق هذه الظاهرة على أن نحاول الإجابة عن هذا العيب أهو عيب موسيقى أو نحوى ! .

لم يسلم الشعراء القدامى من الوقوع فيما يسمى إقواء وقد أفصحت كتب القدامى عن ذلك فها هو قدامة بن جعفر يقول عنه « وهذا فى شعر الأعراب كثير جداً وفى من دون الفحول من الشعراء أكثر ، ولا يجوز لمولد لأنهم قد عرفوا عيبه ، والبدوى لا يأبه له فهو أعذر »[٥] . وفى نصه إحساس بكثرة الوقوع فيه وعدم الفطنة إليه وقيد بتجنبه إن صح الوعى به أى إن صح الإحساس النحوى بجانب صحة الإحساس الإيقاعى . والفيروذابادى يقول « وأقوى الشعر خالف قوافية برفع بيت وجر آخر ، وقلت قصيدة لهم بلا إقواء » وهذا القول وإن حوى مبالغة فى عبارة « وقلت قصيدة لهم بلا إقواء » فإن مؤداه إثبات وقوع هذا الخطأ فى شعر الفحول كما يرى الأستاذ الدكتور رمضان عبد التواب[٦] .

وفى هذا المقام نعرض قصتين مشهورتين تتصلان بهذه الظاهرة تتصل الأولى بالنابغة الذبيانى فى داليته التى قال منها : وبذاك خبرنا الغراب الأسودِ . وقد عيب عليه ذلك . فلما لم يفهم أتى له بقنينة فغنته :

مِنْ آل مية رائح أو مغتدى عجلان ذا زاد وغير مزوّد

(٤) القوافى ص ١٣٥ .

(٥) نقد الشعر ص ١٨٥ .

(٦) راجع فى ذلك : ذم الخطأ فى الشعر لابن فارس اللغوى تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب ص ٨ . وفى هامش هذه الصفحة يصل الأستاذ الدكتور رمضان هذا القول بكلام ابن جنى فى خصائصه جـ ١ ص ٢٤٠ . « وأما أبو الحسن فكان يرى ويعتقد أن العرب لا تستنكر الإقواء . ويقول : قلت قصيدة إلا وفيها الإقواء » .

ومدت الوصل وأشبعته ثم قالت : وبذاك خبرنا الغرابُ الأسودُ . ماطلة واو الوصل ، فلما أحس الذبياني عرفه واعتذر منه وغيره – فيما قال – إلى قوله : وبذاك تنعاب الغراب الأسودِ .

وقال دخلت يثرب وفي شعرى صنعة ثم خرجت منها وأنا أشعر العرب[٧] والثانية تتصل بتتبع ابن أبي اسحاق النحوى للفرزدق فى أخطائه والتعنت له كما يحكى السيرافى . فلما قال الفرزدق :

مستقبلين شمال الشام تضربنا   بحاصبٍ كنديف القطن منثور
على عمائمنا تلقي وأرجلنا   على زواحف تزجى مخها ريرُ

فألح عليه ابن أبى اسحاق وعابه بخفض البيت الأول ورفع الثانى فغيره الفرزدق فقال : على زواحف نزجيها محاسير[٨] .

والملاحظ أن فى القصتين عيباً لغوياً ليس بمقصود لم يلتفت إليه الشاعر ولم يدركه إلا من خلال متابعة وإصرار وصلا إلى مرحلة العنت . ولولا هذا ما أصبح تعديل النابغة وكذلك تعديل الفرزدق تهدئة لثورة المعارض . وحين تتوارد أمثال هاتين القصتين فإن الدارس يجد ذاته أمام وجهتين متعارضتين . وجهة اللغوى النحوى الذى يعنيه مراعاة الصواب اللغوى . ووجهة الموسيقى الشاعر الذى يعنيه فى المقام الأول مراعاة الصواب الإيقاعى ، وتحت إلحاح وسطوة اللغويين خضع الشعراء أحياناً وثاروا أحياناً أخرى فى وجه القيد اللغوى الذى ذاب عندهم فى إطار السلامة الإيقاعية . لقد مثل عمار الكلبى هذه الثورة على متتبعى أخطاءه اللغوية قائلاً :

ماذا لقينا من المستعربين ومن   قياس نحوهم هذا الذى ابتدعوا
إن قلت قافية بكرا يكون بها   بيت خلاف الذى قاسوه أو ذرعوا
قالوا لحنت ، وهذا ليس منتصبا   وذاك خفض ، وهذا ليس يرتفع
وحرّضوا بين عبد الله من حُمُقٍ   وبين زيد فطال الضرب والوجع

---

(٧) شرح تحفة الخليل ص ٣٦٤ بتصرف .
(٨) أخبار النحويين البصريين ص ٢٠ / ٢١ .

كم بين قوم قد احتالوا لمنطقهم — وبين قوم على أعرابهم طبعوا
ما كل قولى مشروحا لكم، فخذوا — ما تعرفون ومالم تعرفوا فدعوا(٩)

وكلامه ينبئ عن أن غايته الموسيقية تفوق مطلبه النحوى ، وثورته شبيهة بثورة الفرذدق علي عبد الله بن أبى اسحاق حين رد على ورود الرفع فى غير مقامه النحوى قائلاً : على ما يسوءك وينوءك علينا أن تقول وعليكم أن تتأولوا . من خلال هذه الثورة يثار لدينا سؤال هل الإقواء عيب نحوى أو عيب موسيقى ؟ وقبل عرض الرأى فى هذه المسألة نسأل : من الذى وضع يده على هذا العيب . النحوى أم الشاعر الموسيقى ؟ . وإذا كان الشاعر لم يلتفت إليه وقد التفت إليه النحوى ؛ فمن البدهى أن يكون عيباً نحوياً .

إن العيب عيب فى منظور النحوى فقط أما الشاعر فسلامة الإيقاع لديه هى الأساس الأول وقد أدركنا جملة الترخصات اللغوية التى وجدت فى قصيد الشعر وكان مردها لغة الشعر التى تحرص على سلامة الوزن والقافية ، وأدركنا أيضا أن الحفاظ على الانسجام الموسيقى كان سبيلاً لترخص لغوى كما بان فى لغة القرآن حين الحديث عن الفاصلة ومن هنا ندرك أن سلامة الإيقاع غاية أولى تعلو سلامة بعض القوانين اللغوية .

إن ما ورد عن الإقواء ينبئ عن أن الشاعر لم يلتفت فى أبياته إلى وجود خطأ نحوى ومعنى ذلك أن الإيقاع كان محفوظاً لا مساس به . فلم ينطق الشاعر فى قافية وصلاً مرفوعاً ليقابله فى بيت آخر بوصل مجرور ، ولم ينطق وصلاً سمته النصب مع وصل سمته الرفع أو الجر .

لقد نطق النابغة داليته مجرورة كما سبق أن قلنا ولم يلتفت إلى وجود خطأ نحوى لأن نغمة الإيقاع أخذته وملكت عليه أمره وما أدرك الخطأ إلاّ حين عُرض له فى ثوب موسيقى ممثل فى غناء القنينة له ، ومعنى ذلك أنه أدرك وقتها سبيل الترخص النحوى وما كان عدوله إلى تصويب البيت وتحويره إلا محاولة لترضية جماعية وإن كان هذا العدول يمثل زعماً كما يرى الأستاذ الدكتور

(٩) الخصائص ج ١ ص ٢٣٩ .

رمضان عبد التواب حيث يقول « ويزعم الرواة أن النابغة قال هذا البيت بضم الدال من كلمة « الأسود » ولكن المعقول أن يكون كسرها ، لينسجم الروى وموسيقى الأبيات ، ويكون بذلك قد أخطأ فى قواعد اللغة بسبب انشغاله بموسيقى الشعر وأنغام القوافى »[١٠] .

ويثبت الدكتور رمضان كون الإقواء عيباً نحوياً من خلال ما ورد على لسان ابن السكيت شارح ديوان النابغة الذى روى عن ابن الأعرابى والأثرم قولهما : « بلغنا أن النابغة كان أقوى فى قوله من آل مية رائح أو مغتد ، فورد يثرب فأنشدها ، فقالوا له : أقويت ، فلم يعرف ما عابوا ، فألقوا على فم قنينة لهم : وبذاك خبرنا الغراب الأسود فقالوا لها رتليه ومديه ، فقالت مغتدى ثم قالت الغراب الأسودُ ففطن » .

العيب نحوى ولو كان موسيقياً ما احتاج الأمر من النابغة إلا إلى تغيير حركة الضم إلى كسر فحسب . أما أن يغير كما زعموا منطوق البيت إلى تركيب آخر هو « وبذاك تنعاب الغراب الأسود » فمعنى ذلك محاولة لتصويب نحوى احتاجت إلى مبرر للجر من علاقة مضاف بمضاف إليه ثم ارتباط معطوف بهما .

لم يكن هناك إدراك بكونه عيباً نحوياً بدليل أن محاولة التصويب النحوى كانت تجد غرابة لدى الشعراء . فحين وُجِّه بشر بن أبي خازم إلى الخطأ من خلال قول سوادة أخيه له : إنك تقوى . رد عليه قائلاً : وما الإقواء[١] وهنا يكون المصوب فى واد والشاعر فى واد آخر .

شواهد جمة توضع فى نطاق الخطأ النحوى لا الموسيقى نذكر منها من دالية النابغة التى وجهوه إلى خطأها فى جانب ولم يوجهوه إلى الخطأ الوارد فى جانب آخر مما يثبت زعم الرواية التى رفضها الأستاذ الدكتور رمضان عبد التواب. يقول النابغة مخالفاً إعربياً لا موسيقياً :

سقط النصيف ولم ترد اسقاطه ... فتناولته واتقتنا باليدِ
بمخضبٍ رخصٍ كأن بنانه ... عنَمٌ يكاد من اللطافة يعقدُ

(١٠) ذم الخطأ فى الشعر ص ٧ .

ولست أدرى كيف حق للشاعر أن ينشد المضارع المجزوم بالسكون مكسوراً موافقة لمجرى القوافى ولا يحق له أن يكسر هذا المضارع هنا موافقة لمجرى القوافى أيضا ! .

ومن الشواهد التى عبرت عن هذه الظاهرة قول الشاعر :

لا بأس بالقومِ من طول ومن قصر   جسم البغال وأحلام العصافيرِ
كأنهم قصب جوف أسافله   مثقب نفخت فيه الأعاصيرُ

وقول الشاعر وهو سحيم بن وثيل الرياحى :

عذرتُ البُذْل إنْ هى خاطرتنى   فما بالى وبال بنى لبونِ
وماذا يدّرى الشعراء منى   وقد جاوزت حد الأربعينَ(١١)

وقول جرير :

عرين من عرينة ليس منا   برئت إلى عرينة من عرينِ
عرفنا جعفرا وبنى أخيه   وأنكرنا زعانف آخرين(١٢)

وما أنشد للفرزدق :

يأيها المشتكى عكلا وما جرمت   إلى القبائل من قتل وآياسِ
إنا كذلك إذا كانت همّرجة   نسبى ونقتل حتى يسلم الناسُ

وقول الشاعر :

أريتك إن منعت كلام يحيى   أتمنعنى على يحيى البكاءَ
ففى طرفى على عينى سهاد   وفى قلبى على يحيى البلاءُ(١٣)

---

(١١) نقد الشعر ص ١٨٦ .
(١٢) نقد الشعر ص ١٨٦
(١٣) شرح تحفة الخليل ص ٣٦٦

ومنه قول بشر بن أبى خازم :

ألم تر أن طول الدهر يُسلى   وينسى مثل ما نسيت جذامُ
وكانوا قومنا فبغوا علينا   فسقناهم إلى بلد الشآم(١٤)

شواهد ليست بالقليلة أدركها اللغويون بناء على قوانين الصواب اللغوية عندهم وقد حاولوا من خلالها إنارة الطريق للشاعر كى يسير وفق قواعدهم ولما لم يسلم لهم ذلك لارتباط الشاعر بإيقاعه . حاولوا أن يصلوا الطريق بين قواعدهم وما جاء به ؛ ومن هنا ظهرت تخريجاتهم النحوية وتأويلاتهم لكثير من ظواهر الشعر كى يسلم فى النهاية المطلب النحوى والمطلب الإيقاعى .

وقد رأى بعضهم فى سبيل تحقيق المطلبين معاً أن التسكين كان أصلاً فى نطق هذه الأبيات المخالفة للنحو والذى أحسبه أن التسكين يمثل وقفة لا يمكن معها تمام الوزن فإذا كان هناك إنشاد يواجه بإمكانتين صالحتين للوقف . إمكانة يتم فيها الإيقاع مع اتخاذ المد سبيلاً للوقف . وإمكانة يختل فيها الوزن مع اتخاذ التسكين سبيلاً للمد . ففى حسبانى حينئذ أن الإمكانة الأولى هى الأوْلى بالاستخدام لمسايرتها حسبة الإيقاع كماً وكيفاً . لقد رام موقف التسكين قدّامة بن جعفر حين قال معلقاً على بيتى :

عذرتُ البذل إن هى خاطرتنى   فما بالى وبال ابنى لبون
وماذا يدّرى الشعراء منى   وقد جاوزت حد الأربعين

قائلاً : فنون الأربعين مفتوحة ونون اللبون مكسورة « ولكنه كأنه وقف القوافىَ فلم يحركها »(١٥) . إن موقفاً كهذا يشبه قولنا لمن يخطئُ نحوياً حين الحديث « سكّن تسلم » وهو موقف إن اتخذناه سبيلاً لوقوع المتحدث فى خطأ فلا قبول له فى لغة شعرية تعتمد على حسبة وزنية كماً وكيفاً . وفيها لا يمكن أن يقال للشاعر هذا القول ، لأن فيه خروجاً كمياً وكيفياً يأباه

(١٤) ذم الخطأ فى الشعر ص ٨ .
(١٥) نقد الشعر ص ١٨٦ .

الإيقاع[١٦] . لاَ يمكن أن نتصور قبول الشاعر التسكين وإلا لما كان هناك إدراك للخطأ الوارد كما مثلته الأحاديث السابقة . وما كان للقافية أن تكتب لها سلامة لأننا نلغى فيها دور الوصل وهنا يمكن الوقوع لو وصل الشاعر بيتاً ووقف على بيت بالتسكين فى خطأ المبادلة بين روى مطلق وروى مقيد فى قصيدة واحدة .

وإذا ما أحس النحوى أن التسكين لم يعد وسيلة تقبل لدرء الإقواء مع إحساسه بأن الشاعر لا يمكنه أن يفرط فى إيقاعه فإنه لا شك باحث عن وسيلة ترضى طرفى النحو والإيقاع وتتمثل فى محاولة تأويل تجعل مسار البيت محموداً من الناحية الإيقاعية دون إخلال بمطلب النحوى . من قبيل ذلك ما فعله أبو سعيد السيرافى حين ناقش إقواء البيتين التاليين :

تغيرت البلاد ومن عليها فوجه الأرض مغبّر قبيحُ
تغير كل ذى طعم ولون وقل بشاشة الوجه المليح

لقد خرّج البيت مبقياً على ما أنشده الشاعر قائلاً « يمكن إنشاده على وجه لا يكون فيه إقواء ، فقال وكيف ذلك قال بأن تنصب بشاشة على التمييز وترفع المليح بقل ويكون قد حذف التنوين لالتقاء الساكنين كما حذف فى قوله :

فألفيته غيـر مستعتـب ولا ذاكر الله إلا قليلا[١٧]

وفى حديثه تحايل نحوى كى يبقى الإيقاع سليماً دون تبديل . فقد نصبت كلمة « بشاشة » التى كانت قد أضيفت على أنها تمييز . ومعنى ذلك قطع المضاف عن المضاف إليه وعود التنوين إلى الكلمة المنصوبة ، ولأن التنوين مخرج للوزن عن إطاره فقد استغنى عنه تخلصا من الساكنين مع علمنا بغلبة الكسر حين التخلص .

---

(١٦) من الذين أوردوا احتمال التسكين أبو العلاء المعرى الذى قال فى مقدمة لزومياته « ويقال إنهم اجترؤوا على ذلك لأنهم يقفون على الروى بالسكون » ص ١٦ .

(١٧) الأشباه والنظائر جـ ٣ ص ٢٤٢ .

تحايلات من النحوى لوضع النحو والإيقاع فى موقف لا تعارض فيه .
وكما أدركنا فالشاعر مسلم بإيقاعه مدركاً إمكان الترخص فى حق النحو مادامت الضرورة تستدعى ذلك وما كان فى إدراك الشاعر تسكين أو إدراك البيت وحدة مستقلة كتصور أبى الحسن فيما ورد فى خصائص ابن جنى « إن كل بيت منها شعر قائم برأسه وهذا الاعتلال منه يضعف ويقبح التضمين فى الشعر »(١٨) . إن تصوراً كهذا ينسى أن حد القافية ما هو إلا نتاج متصل بين الأبيات بعيداً عن كونها أبياتاً مفردة وإلا لما كان هناك التزام روى معين ووصل وردف وتأسيس . والتزام هذه الأمور مطالب قافوية لا تتأتى إلا باعتبار الاتصال بعيداً عن النظر إلى الأبيات على أنها مفردات من الممكن أن تستقل إيقاعياً .

ومن الحلول النحوية التى بان أمرها لغاية الانسجام الموسيقى والصوتى ما قرره ابن هشام بأن من مواضع تقدير الإعراب « ما اشتغل آخره بحركة القافية ، فتعرب مثل كلمة الأسود فى بيت النابغة مرفوعة بضمة مقدرة منع من ظهورها اشتغال المحل بكسرة القافية »(١٩) وهذا حل يبقى منطوق الشاعر كما هو ويحاول إيجاد مخرج نحوى يوافق مطلوب القاعدة(٢٠) .
ولا يمكن أن يقف أمر الإقواء عند حد النماذج التى وردت دالة عليه عند الدارسين فبالإمكان أن تدرج فى إطار هذه الظاهرة كل ما خرّجه النحاة خلافاً للقاعدة وكان مرتبطاً بالقافية وبخاصة حركة الروى التى هى جزء الوصل وتمامه من ذلك :
- ما وضع قافية تحت حديث ما يسمى الجر بالمجاورة كما فى قول الشاعر :

---

(١٨) الخصائص جـ ١ ص ٢٤٠ .
(١٩) شرح تحفة الخليل ص ٣٦٥ .
(٢٠) لم يكن التزام ابن هشام بمراعاة المجانسة الصوتية غريبا عليه فهو القائل معلقا على قوله تعالى ﴿ **إن هذان لساحران** ﴾ و ﴿ **إحدى ابنتى هاتين** ﴾ : « أنه إنما جاء هاتين بالياء على لغة الإعراب لمناسبة ابنتى قال : فالإعراب أفصح من البناء لأجل المناسبة كما أن البناء فى إن هذان لساحران أفصح من الإعراب لمناسبة الألف فى هذان للألف فى ساحران » . فمدار الإعراب والبناء فى النموذج الواحد معتمد على المناسبة الصوتية . راجع شذور الذهب ص ٦٩ .

كأنها ضَربت قدام أعينها قطنا بمستحصد الأوتار محلوج[٢١]

حيث خفضت كلمة (محلوج) لمجاورتها (للأوتار) مع أنها مرتبطة بالمنصوب (قطنا) فقبول الجر بالمجاورة تيسير لسبيل الجر الذى نطقه الشاعر .

● ما نراه من تغيير نون المثنى أو نون الجمع المذكر التزاماً بوصل لا يتغير وعد هذا التغيير أمراً لهجياً كما قيل :

عُرين من عرينة ليس منا برئت إلى عرينة من عرينِ
عرفنا جعفرا وبنى أخيه وأنكرنا زعانف آخرينِ

وكما قيل :

يا أبتا أرقنى القُذان فالنوم لا تألفه العينانُ

● أو ما نراه من الذهاب بظن وأخواتها إلى جانب التعليق عن العمل حيث لا مبرر لذلك كما فى قول الشاعر :

أرجو وآمل أن تدنو مودتها وما إخال لدينا منك تنويلُ

وقول الآخر :

كذاك أدبت حتى صار من خلقى أنى وجدت ملاك الشيمة الأدب

فالصواب نحوياً أن يقال تنويلا والأدبا . غير أن الإيقاع الزم الكلمتين رفعاً ومن ثم كان ما كان من جعل الفعلين (خال ووجد) معلقين عن العمل من الناحية اللفظية على أساس فاصل متوهم أصله « للدينا – لملاك » . لقد رفض التأثير اللفظى

---

(٢١) ما يجوز للشاعر فى الضرورة للقزاز ص . ومثل ذلك أيضا قول امرئ القيس :

كأن ثبيرا فى عرانين وبله كبير أناس فى بجاد مزمل

فقد جرت مزمل وكان حقها الرفع لمجاورتها لكلمة « بجاد » . راجع شذور الذهب ص ٤٠٠ .

لارتطامه بالإيقاع وقبل التأثير المحلى لأنه من وادى الذهن . والإيقاع حسبه حية متحركة .

- أو ما نراه من التزام « ليت » أن تكون مساوية للفعل « أتمنى » كما فى قول الشاعر : يا ليت أيام الصبا رواجعا .

- أو من نصب للمضارع فى غير مواضع النصب كما فى قول الشاعر :

سأترك منزلى لبنى تميـم وألحق بالحجاز مأستريحـا

- أو من نصب للاسم حيث يقتضى الأمر رفعاً له كما فى قول الشاعر :

قد سالم الحيات منه القدما الأفعوان والشجاع الشجعما

كل ذلك بالإضافة إلى جملة ترخصات وجدناها فى تقدير علامة جزم للمضارع صحيح الآخر حيث يحول السكون إلى كسر وفى قلب النون ألفا . وما إشباع الحركة للإتيان بالوصل إلا وسيلة أيضا من وسائل ذلك ! ترخصات إعرابية دفع إليها مطلب موسيقى أساسه الحفاظ قدر الإمكان على مطلب الكم والكيف فيها وفى سبيله حرص الشاعر على قيمة الوصل مضحياً أحياناً بقيم لغوية ومطوراً من نسيج لغته فى سبيل وزنه ؛ وهنا يحق لنا أن نقول إنه لا إمكان لتغيير قافوى يخص الوصل إذ المد فيه ملتزم فلا تقابل بين أنواعه فى القصيدة الواحدة .

الروى والترخص فيه

التزم القصيد الشعرى صوتاً ثابتاً تتمثل فيه دلالة القافية كماً وكيفاً ، ومن ثم أصبح الترخص فى هذا الالتزام مخرجاً للقافية من إطارها ، بيد أنه قد وردت مخالفات نادرة فى حد الروى ابتعدت به عن اللزوم الكيفى وقد جمعت هذه المخالفات فى مصطلحين سبيلهما كاد أن يكون واحداً هما الإكفاء والإجازة فابن رشيق فى عرضه لمدلول الإكفاء رآه عند جلة العلماء مساوياً للإقواء وخلص إلى قول للمفضل الضبى عنه بأنه اختلاف الحروف فى الروى مؤكداً أن هذا رأى المبرد أيضا ومثل له بقول الشاعر :

قُبِّحت من سالفه ومن صُدُغْ كأنها كُشْيَةُ ضبٍ فى صُقُعُ

حيث أتى بالغين فى مقابلة العين وقد حُدّد الخلاف فيما تقارب من الحروف ، وفي الإجازة اعتمد على قول الخليل الذى يرى فيها أن تكون القافية طاء والأخرى دالاً ، وهنا لم يحدد أمر التباعد إن كان موجوداً أولا . لكنه نسب إلى بعض العلماء أن الإجازة هى الإصراف(١) . والقاضى أبو يعلى وإن وضع الإكفاء فى حيّز والإجازة فى حيز آخر إلا أن النماذج التى أوردها فى نطاق الإكفاء فيها ما تقارب مخرجه وفيها ما تباعد مخرجه أيضا وفى نطاق الإجازة وضع أيضا ما تقارب مخرجه مجاوراً للذى اختلفت فيه وحدة التفعيلة فى الضرب(٢) .

من خلال ما سبق من الممكن رصد الخلاف الصوتى على أساسين :

التباعد الصوتى والتقارب الصوتى .

فما تباعد فيه حد الروى من الناحية الصوتية وإن كان قليل الورود لإحداثه خللاً

---

(١) العمدة جـ ١ ص ١٦٦ .

(٢) راجع فى ذلك القوافى ص ١٣٩ / ١٤٤ ، ١٦١ / ١٦٢ .

إيقاعياً فى كيف القافية قول العجير السلولى :

ألا قَدْ أرى إن لم تكن أمّ مالِك بملْكِ يدى إن البقاء قليلُ
رأى من رفيقيه جفاءً وبيعةً إذا قام يبتاع القلاص ذميمُ
فقال لخليّه ارحلا الرحل إننى بمهلكة والعاقبات تدور
فبيناه يشرى رحله قال قائل لمن حملٌ رخو الملاط نجيبُ(٣)

فالتبادل بين لام وميم وراء وباء تبادل بين أصوات من حيز مخرجى متباعد ، وهنا نقول إن الروى لا وجود له هنا وإن كانت بقايا القافية قائمة من وصل وردف . ومما تباعد مخرجه أيضا قول أبى وائل :

ما أوجع البين من غريب فكيف إن كانْ من حبيب
يكاد من شوقه فؤادى إذا تذكرته يموتُ (٤)

فالمبادلة بين باء وتاء فيها تباعد مخرجى .

أما الخلاف بين المتقاربين مخرجاً فمن الممكن أن يكون الإنشاد مذيباً لحده ومن ثم فلا خوف منه مادام كيف الروى اعتماداً على الإنشاد أصبح فى النهاية واحداً ، والمخالفة هنا تذوب أيضا فى نطاق السياق حيث ينتقل الصوت من حيزه المخرجى إلى حيز مقارب له مدفوعاً بسياق إيقاعى تسيطر فيه الأصوات بين الدال والطاء فى قول الراجز :

جارية من ضبّة بن أدّ
كأن تحت درعها المنعط
شطا رميت فوقه بشط(٥)

لا يلحظها السامع حين يجد منشداً يقارب بين الطاء والدال فى صوت بين بين

(٣) القوافى ص ١٤١ .
(٤) شرح تحفة الخليل ص ٣٨٠ .
(٥) شرح تحفة الخليل ص ٣٧٩ .

يشملهما معاً . ولعل وجود التشديد فى الأبيات السابقة أوحى فى أذن السامع بأن سمت الأصوات واحد . ومن ذلك قول الراجز أيضا :

إذا نزلتُ فاجعلانى وَسَطا   إنى شيخٌ لا أطيقُ العُنّدا

وتصورى هنا أن إنشاداً يستطيع أن يأتى بوسيط يقارب بين هذين الصوتين وهو صوت الضاد المعاصرة مع التسليم بكون الدال والطاء من مخرج واحد حيث الفرق بينهما يتمثل فى إطباق الطاء واستفال الدال(٦) وقول سيبويه « لولا الإطباق لصارت الطاء دالاً »(٧) يثبت ذلك .

والمقابلة بين السين والصاد تظهر فى قول الراجز :

إن يأتنى لص فإنى لصّ
أطْلَسُ مثل الذيب إذ يَعْتَسّ
سوقى حُداءٌ وسفيرى بسُّ

وتمثلهما فى السياق النطقى ليس ببعيد فالإبدال بينهما قائم . ومن هنا فإن منشداً بإمكانه أن ينطقهما صوتاً متقارباً ينحو تجاه الصاد وها هو نزار يأتى بهما روياً واحداً وهو يقول(٨) :

يا امرأة سوداء العينين
تساوى عيناها عصـرا
لو عندى امرأة مثلك أنت
لكنت هرقلا أو كسرى

فمع إحساسه بالتزام الراء إلا أنه أدرك إن إنشاده صوت الصاد

(٦) شرح تحفة الخليل ص ٣٧٩ .
(٧) راجع سر صناعة الإعراب ص ٧٠ .
(٨) ديوان قصائد متوحشة ص ١٦٦ .

فى « عصرا » ماثل إنشاد السين فى « كسرى »[٩] وما تفريق سيبويه بينهما من ناحية الإطباق إلا مقرباً لحدهما . والذى أحسه أن سياقاً لغوياً إنشادياً بإمكانه أن يصور السين صاداً أو الدال طاء وليس هذا بالمستغرب فالسياق الإيقاعى الذى قبل مخالفات فى البنية والإعراب كفيل بأن يذيب هذه الفوارق اليسيرة من الناحية الإنشادية .

والمقابلة بين الميم والنون مثل :

مبنىّ إن البر شئٌ هين المنطق الطيب والطّعيـمُ

ومثل :

بازل عامين حديث سنّى لمثل هذا ولدتنى أمّى[١٠]

والمماثلة يدركها المنشد حيث يستطيع أن يضع النون فى حيز الميم أو العكس فكلاهما صوت أنفى مجهور[١١] .

ومن الممكن أن نضع فى نطاق ما سبق كل ما أمكن فيه التبادل النطقى فى حيز القافية كأن توضع الزاى فى مقابل الذال أو الجيم فى مقابل الشين أو القاف فى مقابل الكاف أو الدال مقابل التاء وكل صوت أمكن أن تحدث بينه وبين صوت قريب منه مقابلة ؛ لأن حد هذا التبادل مسلم فى النهاية إلى اتفاق حول صوت معين يسلم إليه كلا الصوتين حفاظاً على كيف الروى .

---

(٩) فى القراءات القرآنية ما يثبت التداخل بين الصاد والسين فى السياق كما نلمس من كلمات كالصراط والمصيطرون . وإن كانت السين فى عرف الأصوات أكثر بساطة من الصاد لأن الأخيرة تقتضى عملية إضافية على حركات نطق السين وهذه العملية تتمثل فى حركة مؤخر اللسان إلى أعلى وحركة جذره إلى الخلف . راجع فى ذلك دراسة الصوت اللغوى ص ٣٤٠ .

(١٠) القافية والأصوات اللغوية ص ١٦٦

(١١) دراسة الصوت اللغوى ص ٣٤٢ .

الردف والترخص فى حده

حين التزمنا ردفاً أساسه المقابلة بين مد ومد ولين ولين مع قبول المبادلة بين الواو والياء والتزام الألف . فإن الخروج عن هذا الإطار يعد عيباً يسمى سناد الردف ، وهو أن يجمع بين قافية مردفة وأخرى مجردة من الردف فى قصيدة واحدة . وعده عيباً حرص على الكيف فى نطاق القافية .

والسناد حادث قبل الردف أياً كانت وجهته ومن الممكن أن يبنى فهمه من خلال الأمور الآتية :

١ - لم نعهد سناداً بين ألف مد حين تأتى ردفاً وبين صامت آخر لأن قافية تحوى كلمتى (بلادا - سلامْ) لا تقابل بكلمتى (علنْدى - سقْمْ) ؛ حيث الاختلاف الكيفى واضح رغم التزام الروى لأن المقابلة هنا بين لادا : صح‍ح - صح‍ح ولندى : صحص - صح‍ح . وبين لام : صح‍حص وسقْمْ : صحصص .

٢ - حين تكون المخالفة بين واو المد ويائه وبين أى حرف صامت حاصلة وإن كان ذلك نادراً فإن ذلك مكروه لاختلاف الكيف المقطعى ، ومن أجل ذلك عُد من قبيل العيب ما نسب إلى حسان بن ثابت :

إذا كنت فى حاجة مرسلا   فأرسل حكيما ولا توصه
وإن باب أمر عليك التوى   فشاور لبيبا ولا تعصه

فالمقابلة بين حرف مد كون مع ما قبله مقطعاً من نوع (صح‍ح) وبين حرف صامت مثل مع ما قبله مقطعاً من نوع (صحص) وهذا واضح من مقارنة « تو » بمقطع (تعْ) .

ولعلى أظن أن الإنشاد بإمكانة أن يحول نطق واو المد قريباً من اللين كما نلحظ فى الإشمام الذى استخدم فى تحويل قال المبنية للمعلوم إلى مبنية

للمجهول . وهنا نكون قد اقتربنا بالمد تجاه الصامت فأصبح الكيف فى نظام البيتين السابقين واحداً ، وقد ورد حل إنشادى آخر وضحه القاضى أبو يعلى قائلاً « وفى الناس من يهمز الواو »(١) أى يجعلها صوتاً صامتاً تصح المقابلة بينه وبين العين .

للإنشاد دور فى إلغاء هذا العيب إن أمكن له جعل المد قريباً من الصامت فى سياق القوافى فإن لم يكن هناك إمكان فالمخالفة تضحى واضحة كما جاء على لسان ابن أبيض يخاطب خالداً القسرى :

شاحب باطن كصدر يمان صارمُ الوقع لُفَّ في غير جفنِ
ومتى تمّ عاد عضبا حُساما وجلا شفرتيه حدُّ المِسنِّ
لم يكن عن جناية لحقتنى عن يسارى وَلا جنتها يمينى
بل جناها أخٌ دخل كريم وعلى أهلها براقش تجْنى

فمن الصعب أن يطور الإنشاد نطق الياء فى (يمينى) كى تكون موافقة للكلمات (جفنى – مسنى – تجنى) ؛ ولأن الكيف هنا لا وجود له فى حد الردف فهذا من قبيل العيب المسلم به .

٣ – أما إذا كانت المخالفة بين اللين وبين الصامت فهى مخالفة ليست بالنشاز لأن قدراً كبيراً من الكيف سوف يكون محققاً فى إطار القوافى وقد علمنا حين الحديث عن الردف كيف أن الواو والياء اللينتين قربتا من حد الصامت . ورحم الله المتنبى الذى لم يعتبر المبادلة فى الردف بين الصامت واللين عيباً حين رد على الحاتمى قائلاً : « هذا وإن كان شاذاً كما ذكرتَ فإنه عذب على اللسان غير قلق فى الإنشاد ، وقد جاء مثله للعرب :

وبالطوف نالا خير ما ناله الفتى وما المرء إلا بالتقلب والطوْفِ

ثم قال :

(١) القوافى ص ١٥٩ .

فراق حبيب وانتهاء عن الهوى فلا تعذلينى قد بدا لك ما أخفى[٢]

إحساس مرهف من المتنبى جعله يسوى بين الواو اللينة فى الطوف والخاء الصامتة فى كلمة « أخفى » ؛ لأن حدهما المقطعى مع ما قبلهما يمثل كيفاً واحداً فالمقطعان « طو – أخ » من نوع ص‌ح‌ص . لقد حاولوا تبصرة المتنبى بخطأ منه حين وقع فى مثل هذا التبادل لكنه رد قائلاً « أنا إنما أجرى على طبعى وأقول ما يسوغه لسانى »[٣] .

من أجل ذلك نحن لا نرى عيباً ما فى المبادلة بين اللين والصامت لأن الحسبة الكمية والكيفية واحدة يؤكد ذلك كثرة ورود هذا التبادل .

ويبقى للردف ما يسمى سناد الحذو الذى أساسه اختلاف حركة ما قبل الردف بحركتين متباعدتين كالفتح مع غيره . وتباعد الحركتين مسلم إلى تغيير فى الردف ذاته كما تدل على ذلك نماذج هذه الظاهرة ؛ ومن ثمّ فالعيب لا يخص الحركة وحدها وإنما الردف أيضا . وذلك مثل قول الشاعر :

لقد ألج الخباء على جوارٍ كأن عيونهن عيون عِيـنِ
كأنى بين خافيتى غرابٍ يريدُ حمامه فى يوم غيْنِ[٤]

فالمقابلة بين ياء المد والياء اللينة تذهب الالتزام فى حد الردف ؛ ومن هنا يضيع الكيف وهذا أمر بدهى لأن ياء اللين لا تسبق بكسر أبداً ولا غرابة إذا ما وجدنا منشداً يحول الياء اللينة إلى مد مع تحويله بالضرورة الفتح إلى كسر كى يصح له الإيقاع . وهذا فى حسبانى حادث فى قول الشاعر :

فبايعَ أمرهمْ وعصى قصيرا يكاد يقول لو نفع اليقينا
وقدّمت الأديـم لراهشيـه وألقى قولها كذبا وميْنا[٥]

(٢) راجع شرح تحفة الخليل ص ٨٥
(٣) شرح تحفة الخليل ص ٣٨٤ .
(٤) فى العروض والقافية ص ١٩٥ .
(٥) القوافى ص ١٥٩ .

فالعيب قائم إن لم يحول المنشد ياء اللين فى كلمة (مينا) إلى مد وأحسبه فاعلاً ذلك لا محالة .

وحين يكون الخلاف الحركى مع ردف مشدد وهو بطبيعة الحال سوف يكون ليناً فإن المخالفة الحركية لا عيب فيها حيث يكون الإحساس بالتزام الكم والكيف فى حدود القافية أمراً واضحاً كما فى قول الشاعر .

أبلغ الحارث بن ظالم الرعديد والناذر النذور عليّا
إنما يقتل النيام ولا يقتل من كان ذا سلاح كميّا

ففتح ما قبل الردف فى البيت الأول وكسر ما قبل الثانى لم يذهب باتساق النغم فى القافية .

التأسيس والترخص فيه

أصبح التأسيس ألفاً لازمة وأصبح التفريط فيها – أى الألف – مسلماً إلى خلل إيقاعى ومن ثم أصبحت المخالفة النادرة عيباً يسمى سناد التأسيس وهو : أن تأتى قافية مؤسسة بألف دون قافية أخرى كقول العجاج :

يادار سلْمى ياسلمى ثم اسلمى   بسمْسم أو عن عُين سمسم

ثم قال :

فخندف هامة هذا العالم (١)

فقد أسس الشاعر فى كلمة « العالم » ولم يؤسس فى كلمة « سمسم » وحين يوجد مثل هذا التقابل ، فإن حداً من حدود الكيف قد أصابه عوار ومن ثم كان السبيل إلى دفع كلمة همز ذلك « العالم » أى أن الألف أمكن تحويلها فى نطاق الإنشاد إلى همزة ، ولعل وجود مراحل بين الألف والهمز يجعلنا نتصور أيضاً وضع هذا المد من قبيل همزة بين بين . والبينية هنا وسيط بين تحول الهمز الذى هو صامت إلى مد كما فى الكلمات : راس – ثار – فار .

ليس التحول بغريب فقد تحولت ألف « دابه » عند من قلب إلى « دأبه » قلباً كاملاً(٢) .

أقول إن صوت مد هنا من الممكن أن يوضع فى نطاق نحس فيه بحيز الصامت ولن يتم ذلك إلا من خلال الوصول بهذا الصوت إلى همز أو إلى همز بين بين فيه ملامح المد والصامت حتى يسلم الكيف فى إيقاع القافية .

---

(١) القوافى ص ١٥٦ .

(٢) راجع فى ذلك دراسة الصوت اللغوى ص ٢٩٨ .

الترخص فى الدخيل

ويكون باختلاف حركة الدخيل الذى يلازم التأسيس بحركتين متقاربتين فى الثقل كقول الشاعر :

وكنّا كغصنى بانةٍ ليس واحد ... يزول على الحالات عن رأى واحدِ
تبدل بى خلا فخاللت غيره ... وخلّيته لما أراد تباعدى

فدخيل البيت الأول تحرك بالكسر ودخيل الثانى تحرك بالضم ورغم عدّ ذلك عيباً إلا أنه فى حسبانى عيب لا يؤثر على سلامة الكيف والكم فى القافية ولعل الإنشاد يجعل الحركة المخالفة مشوبة رائحة الحركة الأساسية حتى يحدث اتساق فى قوافى القصيدة . هذا إذا كان الخلاف بين ضم وكسر . أما إذا كان بين كسر وفتح أو ضم وفتح فهو أكثر عيباً كقول ورقاء بن زهير :

دعانى زُهَير تحت كلكل خالد ... فأقبلت أسعى كالعجول أبادرُ
فشلّت يمينى يوم أضرب خالدا ... ويمنعه منى الحديد المظاهَرُ

وهنا لا يمنع المنشد أيضاً أن يحول صيغة اسم المفعول مضحياً بها إلى اسم فاعل حتى تبقى للدخيل سلامة الحركة فيه .

وأخيراً فالترخصات السابقة التى أمكن أن يكون الإنشاد حلا لها أضحت قرينة الروى المطلق الذى يكون تتالى أصوات المد فيه محدثاً قوة اسماع إذ أى تغيير فيه يحدث نتوءاً ويوجد نشازاً . ويبقى الصمت الوارد فى الروى المقيد وهو صمت تعلو فيه نبرة الوقف والسكت التى تمثل وقتها قمة القافية إيقاعياً وفيه يكون الحرص على وضوحه محتاجاً إلى ثبات الحركة قبله ؛ ومن هنا عد الخلاف الحركى فى الروى المقيد عيباً سمى عند العروضيين سناد التوجيه وهو عيب لا يذهب حد الكيف إذ الروى المقيد إن كان غير مصحوب بتأسيس فالمبادلة الحركية لا عيب فيها فى حسبانى وفى قصيدة مطران التالية ما يوحى بذلك :

فيم احتباسك للقلمْ ... والأرض قد خضبت بدمْ

سدد قويـم سنابنـــه في صدر من لم يستقمْ

فحركة ما قبل الروى الأول هى الفتح وفى الثانى الكسر . أما إذا كان الروى مؤسساً فنحن نعلم أنه سوف يلتزم ما قبل الروى لأن الحركة لا تتصل به وإنما تتصل بما يسمى الدخيل فإذا كان مردوفاً فحركة الردف قبل الروى يطلب إلها الثبات كما علمنا .

مجموعة من الترخصات حذر منها الدارسون وذابت فى حد الإنشاد كل ذلك ليخلص لقافية الشعر العربى بمنظور الخليل بن أحمد أن تكون تاجاً ناصع الوضوح وتصبح معياراً فنياً يقاس بمعيار لاصدأ فيه . معيار من الذهب .

خاتمـــة

حين أصبح عنوان هذا البحث « القافية تاج الإيقاع الشعرى » كنت ألمح وراءه ملاحظتين :

- أن القافية قمة الوزن الشعرى ففيها يتمثل تركيز الوزن النهائى .
- أنها تمثل ركنا أساسيا فى بنيان الشعر العربى من الناحية الإيقاعية .

ولا يغيب عن بال الدارس إطلاقا أن آمادا زمنية فى مسار حركة الشعر العربى تثبت أن دور القافية دور رئيسى . سواء التزم هذا الدور حدّ الخليل بن أحمد هذا العبقرى الفذ . أم آض إلى تطور لم ينس الأصل والأساس ، ولن يعيب ناموس الإيقاع أن تختلجه حركات تطورٍ مادام الاستعمال الشعرى متحركا ناميا ؛ فقيمة الإيقاع تنبئ عن رحابة القانون الذى بإمكانه أن يحوى أى استعمال جاء متفرعا عن أصل يجرى فيه مجرى الدم فى الشريان .

لا يمكن أن ننسى قافية الشعر العربى التى أسس الخليل منها نظاما إيقاعيا لم تزل أبعاده سارية المفعول فى دعاوى التحرر والتطور . فهذا يضيق به بحث عن القافية التى رادها الشعر العربى تاجاً .

لقد قيل إن هناك تحررا فى القوافى ، ونسى هذا التحرر أنه تطور فى جزء من القافية ؛ لأن ترخصا فى قيمة الروى ليس ترخصا فى القافية كلها . فقد علمنا أن الوصل والتأسيس والردف والخروج أجزاء قافية ووجود هذه القيم مع ضياع الروى لا يثبت أن القافية قد ضاع أمرها فى شعرنا المعاصر تماما .

على دارس الشعر إذ عنّ له أن يدرك التطور فى القافية أو قل التحرير فيها . أن يقيس هذا التحرر بمنظور القافية الأشمل بحروفها وحركاتها ، وكل

ما تلتزمه من قيم لغوية تتمم حدها الإيقاعى ؛ ومعنى ذلك - كما قلت - نفى تصور القافية من خلال حرف واحد من حروفها فحسب .

إن قارئا لقصيدة « الملك والبترول » لنزار عليه أن يتفهم قوافيها من خلال ما تشتمل عليه من كونها آخر ساكنين فى البيت إلى آخر ما أراده الخليل بن أحمد لها . يقول نزار :

متى تفهمْ .
متى يا سيدى تفهمْ .
بأنى لست واحدة .
كغيرى من عشيقاتكْ .
ولا فتحاً نسائياً .
يضاف إلى فتوحاتكْ .
ولا رقما من الأرقام .
يرصد فى سجلّاتكْ .
أيا جملاً من الصحراء لم يلجمْ .
ويا من يأكل الجدرى منك الوجه والمعصمْ .
متى تفهمْ .

إن هذا المقطع يحوى إيقاعين للقافية :

إيقاعاً أساسه المقطعى (ص‌ح‌ص - ص‌ح‌ص) وهو إيقاع تبدأ به المقطوعة وتنتهى ، وتتشكل من خلاله الكلمات : تفهم - يلجم - معصم - على نحو : تف هم - يل جم - مع صم - تف هم .

وإيقاعاً أساسه المقطعى (ص‌ح‌ح - ص‌ح‌ص) وهو إيقاع داخلى تؤسسه الكلمات عشيقاتك - فتوحاتك - سجلاتك . وقوافيه بحسبة الخليل : فاتك - حاتك - لاتك .

والذى يريد بيان التطور الحاصل لقوافى هذه المقطوعية عليه أن يقول :

• إن المقطوعة لم تلتزم حداً مقطعياً واحداً فى قوافيها . فقد تراوحت بين صورتين مقطعتين .

• بناء على هذا التراوح لم يحدث التزام للروى إلا فى حدود الصورة المقطعية الواحدة ؛ حيث كانت الميم أساساً للمقطع الأول ، والتاء أساساً للثانى .

• حدث التزام فى حروف القافية الأخرى ففى الصورة المقطعية الأولى التزمت حركة ما قبل الروى وهى الفتحة وفى الصورة الثانية التزم الردف ولأنه جاء ألفا لم يقبل المبادلة بينه وبين حروف المد الأخرى .

لا نستطيع أن نقول بأن التحرر أضحى كاملا ولدينا التزام بمجريات كثير من أمور القافية . وهذا نزار يواصل قائلا :

تمرّغ يا أمير النفط .
فوق وحول لذاتكْ .
كممسحةٍ . تمرّغ فى ضلالاتكْ .
كهوف الليل فى باريس .
قد قتلت مروءاتكْ .
وبعت الله . بعت القدسَ .
بعت رماد أمواتكْ .   الخ .

وفى قوله قوافٍ اتفقت كماً وكيفاً ولم يقف بها الأمر عند حد الروى وحده وعلى من يريد حسبتها أن يقول لنا هل أضحى التحرر كاملا أو أن روح الخليل ماتزال تهيم ولن تزال فى كل طارئ جديد دالة على شمول النظرة الإيقاعية للقافية التى بإمكانها أن تتحمل فى إطارها كل المسارب التى يدفع إليها أى تطور فنى أو نفسى أو اجتماعى .

لقد اتخذت نموذجا شعريا علّه يضئ لى – فى المستقبل – الطريق إلى القول بأن تفهم التجديد فى القافية لا يمكن تصوره بمعزل عن الحدود التى

رسمها الخليل والتى عاشت بنياناً راسخاً فى قصيد الشعر العربى ، وفهم كهذا يحتاج إلى درس وئيد يغوص فى أبعاد الموشحات العربية والتجديدات الإيقاعية فى شعرنا الحديث وفى سبيل تحقيقه نرجو من الله أن ييسر لنا طريق العون والسداد إنه على ما يشاء قدير .

المؤلف .

مصادر البحث ومراجعه

نود أن نقول قبل حصر هذه المصادر أن هناك مجموعة من المصادر أضاءت سبيل هذا العمل وكانت عونا له منها العيون الغامزة للدمامينى والعمدة لابن رشيق والقوافى لأبى يعلى

أولا : المراجع والكتب :

- أخبار النحويين والبصريين للقاضى أبى سعيد السيرافى
  تحقيق طه محمد الزينى ومحمد عبد المنعم خفاجى ــ مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى . ١٩٥٥ م .
- **الأشباه والنظائر فى النحو** لأبى الفضل عبد الرحمن جلال الدين السيوطى
  تحقيق طه عبد الرءوف سعد ــ مكتبة الكليات الأزهرية ١٩٧٥ م .
- **أصوات اللغة** للدكتور عبد الرحمن أيوب
  الطبعة الثانية ١٩٦٨ م مطبعة الكيلانى .
- **إعراب الأفعال** للدكتور على أبو المكارم
  المكتبة النحوية ــ مكتبة دار العلوم بالمبتديان .
- **البرهان فى علوم القرآن** للإمام بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشى
  تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ــ الطبعة الأولى ١٩٥٨ .
- **توجيه إعراب أبيات ملغزة الإعراب** للرمانى
  حققه وقدّم له سعيد الأفغانى ــ مطبعة الجامعة السورية ١٩٥٨ م .
- **الحجة فى القراءات السبع** لابن خالويه
  تحقيق وشرح عبد العال سالم مكرم ــ بيروت دار الشروق ١٩٧١، م .

- **الخصائص** لابن جنى
  تحقيق محمد النجار مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٥٦ م .
- **دراسة الصوت اللغوى** للدكتور أحمد مختار عمر
  الطبعة الأولى ١٩٧٦ م .
- **ذمّ الخطأ فى الشعر** لابن فارس اللغوى
  حققه وقدم له وعلق عليه الدكتور رمضان عبد التواب ـــ مكتبة الخانجى ١٩٨٠ م .
- **الزحافات والعلل فى عروض الشعر العربى** رسالة دكتوراه للدكتور أحمد كشك
  كلية دار العلوم ١٩٧٨ م .
- **سر صناعة الإعراب** لابن جنى الجزء الأول
  تحقيق لجنة من الأساتذة مصطفى السقا وابراهيم مصطفى ومحمد الزفزاف وعبد الله أمين ـــ تطلب من مصطفى البابى الحلبى ـــ الطبعة الأولى ١٩٥٤ م .
- **شرح تحفة الخليل فى العروض والقافية** لعبد الحميد الراضى
  الطبعة الثانية ببغداد ١٩٧٥ م .
- **شرح شذور الذهب فى معرفة كلام العرب** لابن هشام
  تحقيق محمد محيى الدين ـــ المكتبة التجارية الكبرى ـــ الطبعة الحادية عشرة ١٩٦٨ م .
- **الصاحبى** لأبى الحسين أحمد بن فارس بن زكريا
  تحقيق السيد أحمد صقر ـــ مطبعة عيسى البابى الحلبى وشركاه ١٩٧٧ م .

- **الضرورة الشعرية فى النحو العربى** للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف مكتبة دار العلوم ١٩٧٩ م .
- **العروض والقافية دراسة ونقد** للدكتور عبد الرحمن السيد مطبعة قاصد خير – الطبعة الأولى .
- **العقد الفريد** لابن عبد ربه شرحه وضبطه وصححه أحمد أمين وأحمد الزينى وابراهيم الإبيارى — مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٦ م .
- **العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده** لابن رشيق القيروانى تحقيق محمد محى الدين — الطبعة الرابعة ١٩٧٢ م ج
- **العيون الغامزة على خبايا الرامزة** للدماميني تحقيق الحسانى حسن عبد الله — مطبعة المدنى ١٩٧٣ م .
- **فقه اللغة وسر العربية** لأبى منصور الثعالبى حققه ووضع فى رسه مصطفى السقا وابراهيم الإبيارى وعبد الحفيظ شلبى – الطبعة الثانية ١٩٥٤ م .
- **فى الدراسات القرآنية — الإمالة** : للدكتور عبد الفتاح شلبى مؤسسة المطبوعات الحديثة ١٩٥٧ م
- **فى علمى العروض والقافية** للدكتور أمين على السيد دار المعارف ١٩٧٤ م .
- **القافية والأصوات اللغوية** للدكتور محمد عونى عبد الرءوف مكتبة الخانجى ١٩٧٧ م .
- **كتاب القوافى** للقاضى أبى يعلى التنوخى تحقيق الدكتور محمد عونى عبد الرءوف — مكتبة الخانجى ١٩٧٥ م .

- **الكتاب** لسيبويه
  المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق ـــ الطبعة الأولى ١٣١٧ هـ .
- **لسان العرب** لابن منظور
  طبعة مصورة عن طبعة بولاق ـــ الدار المصرية للتأليف والترجمة
- **اللزوميات** لأبى العلاء المعرّى
  تحقيق أمين عبد العزيز الخانجى ـــ منشورات مكتبة الهلال ببيروت ـــ ومكتبة الخانجى بالقاهرة ١٣٤٢ هـ .
- **مجلة الشعر** العدد التاسع عشر ـــ يوليو ١٩٨٠ م .
- **المزهر فى اللغة** للسيوطى
  تحقيق محمد جاد المولى وعلى محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ـــ الطبعة الثانية مكتبة عيسى البابى الحلبى .
- **مناهج البحث فى اللغة** للدكتور تمام حسان
  مكتبة الأنجلو ـــ الطبعة الأولى ١٩٥٥ م .
- **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** لأبى الحسن حازم القرطاجنى
  تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة تونس ١٩٦٦ م .
- **مهذب الأغانى** لمؤلفه محمد الخضرى
  الطبعة الثانية ـــ مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٢٦ م .
- **موسيقا الشعر للدكتور ابراهيم أنيس**
  الطبعة الرابعة ـــ مكتبة الأنجلو ١٩٧٢ م .
- **موسيقا الشعر العربى** للدكتور شكرى عياد
  دار المعرفة ـــ الطبعة الأولى ١٩٦٨ م .
- **موسيقا الشعر بين الاتّباع والابتداع** للدكتور شعبان صلاح
  مكتبة دار العلوم ـــ الطبعة الأولى ١٩٨٢ م .

● **نقد الشعر** لأبى الفرج قدامة بن جعفر
تحقيق كمال مصطفى ــ مكتبة الخانجى ــ الطبعة الثالثة ١٩٧٨ م .

ثانيا : الدواوين :

● **أغانى الحياة** لأبى القاسم الشابى
منشورات دار الكتب الشرقية – تونس ١٩٥٥ م .

● **أنات حائرة** للشاعر عزيز أباظة
مطبعة حلبى بدمنهور ١٩٤٣ م .

● **ديوان ابن زيدون**
شرح وتحقيق محمد سيد كيلانى ملتزم الطبع والنشر مطبعة مصطفى البابى الحلبى ١٩٦٥ م .

● **ديوان ابن المعتز**
دار صادر بيروت .

● **ديوان البوصيرى**
تحقيق محمد سيد الكيلانى ــ مطبعة مصطفى البابى الحلبى ١٩٧٣ م .

● **ديوان أبى الفضل بهاء الدين زهير**
عنيت بنشره وتصحيحه والتعليق عليه ــ إدارة الطباعة المنيرية بدرب الأتراك .

● **ديوان أبى مسلم البهلانى**
عنى بنشره الشيخ يوسف توما البستانى ــ المطبعة العربية بمصر ١٩٢٨ م .

● **ديوان أبى نواس**
حققه وضبطه وشرحه أحمد عبد المجيد الغزالى ــ دار الكتاب العربى بيروت ١٩٥٣ م .

● **ديوان حازم القرطاجنى**
تحقيق عثمان العكاك ــ دار الثقافة بيروت ١٩٦٤ م .

● **ديوان الخليل** نظم خليل مطران
مطبعة المعارف بشارع الفجالة .

● **ديوان عبيد بن الأبرص**
تحقيق وشرح دكتور حسين نصار ــ مطبعة مصطفى البابى الطبعة الأولى ١٩٥٧ م .

● **ديوان عمر أبو ريشة**
مؤسسة عبد الحفاظ البساط بيروت ــ لبنان ــ الطبعة الأولى ١٩٧١ م .

● **ديوان عمر بن أبى ربيعة**
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ م .

● **ديوان طرفة بن العبد**
تحقيق وتحليل ونقد الدكتور على الجندى ــ مكتبة الانجلو المصرية ١٩٥٨ م .

● **ديوان الماحى**
مطبعة الإخاء ١٩٣٤ م .

● **ديوان المتنبى**
طبع على نفقة أمين هندية ــ الطبعة الثانية ــ مطبعة هندية ١٩٢٣ م .

- **ديوان مجنون ليلى**

  جمع وتحقيق وشرح عبد الستار أحمد فراج ــ مكتبة مصر .

- **ذكريات شباب** للدكتور عبد القادر القط

  مكتبة مصر ١٩٥٨ م .

- **شرح ديوان سقط الزند** لأبى الهلاء المعرى

  منشورات دار مكتبة الحياة ــ بيروت ١٩٦٥ م .

- **شعر على بن جبلة**

  تحقيق وجمع الدكتور حسين عطوان ــ دار المعارف ١٩٧٢ م .

- **الشعر فى المعركة**

  إدارة الشؤون العامة بوزارة التربية والتعليم ١٩٥٩ م .

- **قصائد متوحشة** نزار

  منشورات نزار ــ بيروت لبنان .

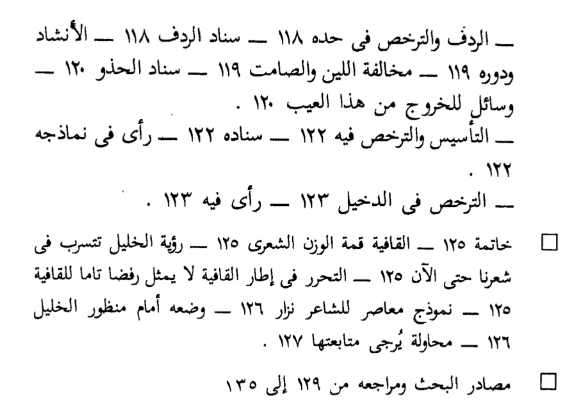
- **مجنون ليلى مسرحية** للشاعر أحمد شوقى .

- **مصرع كليوباترا مسرحية** لأحمد شوقى .

- **ملتقى العبرات** لمحمد طاهر الجبلاوى

  طبع بمطبعة الشعرانى بالخليج المصرى ١٩٢٥ م .

محتويات الكتاب



رقم الايداع ٨٣ / ٤٣٠٩

الترقيم الدولى ISBN ٩٧٧


Bibliotheca Alexandrina
1146963